René Wellek şi Austin Warren

O sinteză a teoriei literare moderne

Veacul nostru a cunoscut, mai mult decât oricare altele, o continuă interogaţie cu privire la structura şi validitatea valorilor, a valorilor politice şi morale, dar şi literare. Romantismul, simbolismul ori prerafaelitismul, au însemnat, pentru secolul trecut, momente de negaţie, mai mult sau mai puţin violentă, ale literaturii precedente sau în curs. Dar aceste negaţii înlocuiesc, de fapt, o convenţie literară cu alta, un sistem de valori, cu altul. Revolta dadaiştilor ori a futuriştilor a înlocuit însă sistemul de valori al începutului de veac cu o stare de permanentă negaţie a oricărui sistem, a oricărei constrângeri. În anii primului război mondial, şi imediat după, fenomenul a părut efemer, o simplă extravaganţă printre altele ale epocii, dar astăzi, în perspectivă istorică, deşi nu putem vorbi de o largă difuzare a celor două mişcări, constatăm sincronismul lor cu unele inovaţii din poezia şi proza veacului nostru. Proust, Joyce, Woolf, au instaurat de fapt în roman o stare de criză permanentă, înlocuind o formulă de roman cu alta, ceea ce, de fapt, realizaseră şi Zola, ori Stendhal, ori Sterne, la vremea lor, dar şi dovedind în plus că genul însuşi al romanului, fie el cât de larg, nu mai poate fixa fluxul nesfârşit al vieţii exterioare şi interioare. Formulele lor artistice reprezintă modalităţi strălucite de captare pe pagină a acestui flux, dar şi revelări la fel de convingătoare ale dimensiunii infinite a existenţei, în principiu imposibil de captat. După aceşti scriitori, orice roman a devenit un pat al lui Procust, orice creaţie romanescă o revoltă implicită a autorului împotriva constrângerilor propriei lui creaţii. Într-adevăr, Nathalie Sarraute, reluând o frază de-a lui Stendhal, avea dreptate: suspiciunea a luat locul încrederii în roman şi, poate, în arta, în genere, respectiv în dreptul autorului de-a inventa şi manipula o lume a lui, rivală cu cea materială…

Situaţia romanului este un exemplu pentru situaţia mai generală a întregii literaturi moderne. „Suspiciunea" faţă de text este corelată cu labilitatea textului însuşi.

Nu numai romanul a devenit „proteic" (cum afirmă Albérés), ci şi oricare operă literară. În comparaţie cu predecesorii lui din alte veacuri, scriitorul pare aproape obsedat de inovaţie, şi ca tehnică, dar şi ca viziune asupra lumii, încât suspiciunea de care vorbea Sarraute are ca ciudat revers proliferarea chiar a modalităţilor în care poate fi

exprimată.

Critica şi teoria literară au fost printre primele discipline umaniste, care au avut de „suferit" de pe urma noilor situaţii literare, în veacul trecut, Sainte-Beuve ori Taine erau adevărate spirite directoare. În veacul nostru Thibaudet ori Gaétan Picon nu-i egalează ca autoritate, iar T.S. Eliot, eseistul, chiar sprijinit de poet, nu atinge audienţa unui Ruskin. Un alt rezultat constă însă în mărirea decalajului între comprehensiunea şi sistemul teoretic al criticului şi rapida modificare a valorilor literare obiective. Este adevărat că Sainte-Beuve nu l-a înţeles pe Baudelaire, dar, în linii mari, gustul şi opiniile sale literare consunau cu ale epocii. Operele novatoare ale contemporaneităţii sunt primite cu entuziasm sau cu obiecţii însemnate, opiniile criticilor fiind aproape regulat împărţite, dar faptul îngrijorător este că orice încercare de teoretizare rămâne, evident, în urma schimbărilor din beletristică. Câteva exemple tot pentru roman. Percy Lubbock (The Craft of Fiction, 1921) generalizează experienţa romanescă a lui Henry James, dar aproape că o neglijează pe aceea a lui Proust (care-şi publica ciclul începând cu 1913). E.M. Forster (Aspects of the Novel, 1927) nu-i apreciază prea mult pe Proust şi Virginia Woolf, iar Thibaudet însuşi (Réflexions sur le roman, 1938) nu realizează valoarea lui Joyce (Ulysses, 1929).

Un al treilea aspect al dificultăţilor criticii şi teoriei literare moderne rezidă în chiar metodele lor de lucru. Dispariţia criticii normative, constatată aproape cu unanimă satisfacţie, atrage, de astă dată în mod îngrijorător, şi dispariţia criticii evaluative, sau cel puţin a modului tradiţional în care ea a funcţionat. După ce inovaţiile poeziei şi prozei au pulverizat normele în vigoare, a devenit evident atât că nu se mai pot da sfaturi în ceea ce priveşte creaţia artistică (de unde dispariţia ori diminuarea rolului de magister al criticului), cât şi că este dificil sau chiar imposibil să evaluezi o operă de artă, în lipsa unor repere şi criterii fixe. Au rezultat nu numai „întârzieri" – ale criticii, ci şi întrebări îngrijorate asupra modului însuşi de abordare a unei opere de către critic. Dacă nu mai putem evalua ca înainte o operă, care este oare funcţia criticului, ce trebuie să caute el într-un text şi ce să transmită publicului? Iată cum, pe urmele fenomenului de „criză" (în sensul stabilit mai sus) a literaturii, apare şi o „criză" a criticii şi teoriei literare. A devenit treptat evident, că veacul nostru nu marchează numai înlocuirea unei modalităţi critice cu alta, ci şi o punere în

discuţie a rostului criticii în genere. Adică exact aceeaşi interogaţie ca şi cea remarcată în cazul literaturii propriu-zise.

Această introducere are ca scop situaţionarea lucrării lui Wellek şi Warren. Ea a apărut ca un răspuns de un anumit tip la „criza" teoriei şi criticii literare, dar poartă, inevitabil, şi pecetea acestei crize. Toate cele trei dificultăţi semnalate se reflectă în lucrarea lor. Principalul autor (cf. prefaţa la ediţia I), René Wellek " este un mare savant, autor al amplei A History of Modern Criticism – 1750 – 1950 (O istorie a criticii moderne – 4 vol., 1955 – 1965) şi al excelentelor Concepts of Criticism (Concepte ale criticii – 1963), şi totuşi nu a devenit un „director de conştiinţă" în S.U.A. Acelaşi lucru se poate spune şi despre Austin Warren *2, autor al unor remarcabile studii despre Alexander Pope (1929) şi Henry James (1934), al volumului Hoge for Order (Pasiunea ordinii – 1947) s.a. Apoi, Teoria literaturii, în ciuda unei rare erudiţii a autorilor, rămâne uneori chiar în ediţia a treia din 1963 (lucrarea a apărut iniţial în 1949), în urma mişcării literare şi a „ultimelor" tehnici de analiză literară, şi adesea nu se plasează pe poziţii foarte categorice din punct de vedere teoretic, datorită fluctuaţiilor necontenite ale metodologiei.

Dar „culoarea de epocă" a Teoriei literaturii nu trebuie văzută numai în acest sens, ci, în primul rând, în cel net pozitiv, de-a fi o sinteză, după părerea mea încă neîntrecută, a experienţei literare a europenilor (inclusiv a americanilor) şi, mai ales, a metodelor celor mai diverse de abordare a fenomenului literar pe care le-a utilizat veacul nostru. Acest caracter de sinteză, argument principal pentru evaluarea globală a cărţii, se însoţeşte însă cu afirmarea, de către autori, dincolo de prudenţa lor obişnuită, a unui punct de vedere personal, ce necesită o discuţie atât în sine cât şi pentru încadrarea lui în curentele de gândire ale criticii moderne. Volumul lui Wellek şi Warren este o sinteză a acestora, dar se şi încadrează, la rândul lui, într-o anumită direcţie critică. Vom discuta de aceea, mai întâi, această ultimă problemă şi apoi unele aspecte concrete ale volumului.

Putem considera, cred, că, în faţa complexităţii fenomenului literar, critica modernă a reacţionat prin două atitudini fundamental diferite. Prima proclamă inutilitatea unei analize metodice, atât pentru că genurile literare, cu întreaga lor sistematică, constituie o ficţiune – şi o iluzie – cât şi pentru că opera este o unitate indecompozabilă, accesibilă doar intuiţiei. Pe urmele lui Croce şi ale impresioniştilor, mai

mulţi teoreticieni, printre care recent Gaétan Picon (L'écrivain et son ombre, Paris, 1953) restrâng rolul criticii la sugestia inefabilului, văzând în operă un mister care trebuie repetat, ba chiar potenţat, în conştiinţa cititorului. O a doua direcţie critică ar fi cea care, abandonând şi ea formulele tradiţionale de analiză, se ingeniază în detectarea structurilor de adâncime ale operei, secrete, inaparente cititorului mediu. Este interesant de remarcat că, până aici, cele două direcţii critice merg paralel, în sensul că amândouă văd în operă o enigmă, nu o organizare raţional normată prin care să se imite (mimesis) realitatea. Deosebirea apare atunci când se pune problema abordării enigmei: intuiţiei pure, i se opune cunoaşterea sistematică, progresivă, scientifică atât în sensul că se sprijină pe metode exacte cât şi în sensul că presupune existenţa obiectivă, dincolo de labilitatea fenomenului literar, a unei organizări interne riguroase, fie intenţionată de autor, conştientă, fie inconştientă, depăşind intenţiile iniţiale (acest din urmă aspect nu era presupus de critica „tradiţională"). Prin analogie cu fenomenele lumii fizice, critica, să-i zicem, scientifică este de părere ca fenomenul literar (şi artistic) este reductibil (nu ireductibil ca în critica intuitivă) şi cognoscibil, analiza lui sistematică, „la rece", neavând darul să distrugă emoţia cititorului, ci să i-o explice, aducând în lumina conştiinţei reacţii tulburi, insesizabile din timpul lecturii. Este aici, desigur, o prelungire a vechiului raţionalism, dar, spre deosebire de acesta, critica modernă admite ca un dat fundamental nucleul inefabil al operei, ambiţionând numai să-l aproximeze din ce în ce mai fin, reducând adică tot mai mult ceea ce reprezintă tehnică şi izolând, şi într-un fel evidenţiind-o, tocmai scânteia de spirit, unică a operei: în al doilea rând, tot spre deosebire de raţionalismul clasic, se exclude (cel puţin teoretic) orice dogmă în analiza concretă a operei.

Perspectiva în care putem judeca azi critica scientifică modernă ni se pare a restrânge numai la aceste consideraţii trunchiul comun metodologic, din care se desfac, apoi, diferite modalităţi de concretizare ale acestora.

Wellek însuşi, în Concepts of Criticism a sistematizat astfel modalităţile criticii, după el, în număr de şase: critica marxistă, critica de orientare lingvistică (formaliştii ruşi, Vossler, Spitzer, Auerbach, Damaso Alonso, I.A. Richards, Empson, Cleanth Brooks), formalismul organic (Croce, Gundolf, Valéry, T.S. Eliot, F.H. Leavis, J.C. Ransom,

Allen Tate, Wimsatt), critica antropologică şi mitică (Wilson Knight, Maud Botkin, Weelwright, Northrop Frye), existenţialistă (J.-P. Sartre, Marcel Raymond, A. Béguin, G. Poulet, M. Blanchot, J. Hills Miller) şi freudistă (Friedrich Clark Prescott, Herbert Read). Această enumerare, deşi creionează toate direcţiile critice principale, este încă destul de arbitrară. Critica freudistă, de fapt psihanalitică în sens larg, nu cuprinde unele texte ale lui G. Bachelard şi ale altora, critica existenţialistă include teoreticieni de formaţie şi orientare foarte diferită, aleşi nejustificat aproape numai dintre francezi, iar orientările lingvistică şi formalist organică nu sunt prea bine delimitate. Formaliştii ruşi au avut destul de puţine preocupări lingvistice, teoretizând, poate primii sistemul operei, omogenitatea şi structura ei organică; I.A. Richards, în ciuda psihologismului său, este şi el un organicist premergător lui Wellek însuşi, ca şi Cleanth Brooks. Pe de altă parte, Croce, prin „monismul" operei şi intuiţionismul său critic, ni se pare că se situează exact la polul opus faţă de „formalismul organic" (v. supra), iar Valéry şi Eliot, eseişti, pot figura aici numai cu observaţii izolate, foarte importante, de altfel, nu cu o metodă consecventă, precum reprezentanţii New Criticismului american (Tate, Ransom, Leavis, Wimsatt). Aceste rezerve nu intenţionează o reaşezare a direcţiilor formulate de Wellek, ci doresc să pregătească încadrarea propriilor lui principii critice într-o direcţie pe care as numi-o structuralismul organic, care să înglobeze unii dintre teoreticienii risipiţi în direcţiile „formalist organică" şi „de orientare lingvistică".

Această orientare, structuralistă, are ca fundament – comun – ideea de structură a operei literare, dar se diferenţiază, la rândul ei, prin accepţiile concrete ale termenului şi prin metodele de lucru rezultante la diverşii ei reprezentanţi.

Opunându-se stilisticii tradiţionale de la Marouzeau la Spitzer şi continuatorii săi ca Damaso Alonso ori Auerbach, care încercau să pătrundă în adâncimea operei literare, pornind de la detalii stilistice, respectiv ale expresiei verbale a operei, cercetarea structurală se aplică asupra operei ca întreg, încercând să descopere structura ei. Nu se deduce astfel un adevăr general asupra operei dintr-un aspect „local", ci acesta din urmă este subordonat analizei întregului, în linii mari, se înţelege prin structură un sistem de relaţii între termenii constitutivi ai operei ca şi între fiecare dintre aceştia şi întregul operei. Accentul cade deci pe ideea de relaţie, prin care fiecare termen nu se

mai defineşte în sine, ci numai prin funcţia pe care o contractează faţă de altul, şi pe ideea de subordonare organică a părţilor în întreg.

Apariţia şi dezvoltarea conceptului de structură, ca un concept central în cultura modernă, reprezintă un proces complex pe care nu-l putem analiza aici. În cercetarea literară acest concept s-a instaurat prin eforturile formaliştilor ruşi din primele decade ale veacului, prin contribuţia şcolii lingvistice de la Praga", ale psihologiei germane „gestaltiste" ca şi prin studii mai recente datorate lucrărilor de lingvistică şi folcloristică modernă.

Pentru reacţiile creionate mai sus, ale criticii moderne, conceptul de structură a constituit granului iniţial în jurul căruia a cristalizat treptat ansamblul teoriei. Referindu-se tocmai ia organizarea internă, „secretă" a materialului literar, conceptul de structură a sedus inteligenţele cele mai diverse pentru că le oferea exact ceea ce căutau, un nou răspuns critic la noua literatură apărută. Astăzi termenul „structură" a ajuns aproape un „loc comun" dar utilizat în atâtea concepţii şi contexte, încât este greu a mai putea fi definit unanim altfel decât prin formulări foarte generale în sensul celei pe care am încercat-o şi noi mai sus.

În ce sens înţelege şi aplică Wellek acest concept? În studiul citat din Concepts of Criticism el optează pentru „formalismul organic", deşi cu unele rezerve. Ralierea lui Wellek la această mişcare se poate însă face numai după unele explicaţii preliminare.

„Opera reprezintă un sistem de factori corelativi. Corelaţia fiecărui factor cu ceilalţi este funcţia sa în raport cu sistemul *2", spunea I. Tînianov în 1929 (2), dar şi în unele teze publicate împreună cu Roman Jakobson în 1928.

Definirea conceptului de structură era, teoretic, înfăptuită! Practica cercetătorilor arată difuziunea concepţiilor în lucrările formaliştilor ruşi din deceniul doi şi trei al secolului. V. Propp segmentează basmele ruseşti în motive şi realizează adevărate „ecuaţii" prin care distinge variantele *2 B.V. Tomaşevski întreprinde aceeaşi operaţie asupra operelor beletristice *3, B. Eichenbaum asupra povestirii lui Gogol, Mantaua, iar O. Brik, V. Şklovski, L.P. Iakubiński şi V. Vinogradov extind cercetarea structurală în domeniul versificaţiei, al compoziţiei nuvelei, al metodei istoriei literare, ca şi în lucrările de lingvistică. Din diverse motive, strălucita şcoală de la Leningrad (mai puţin cea de la Moscova) n-a mai activat după deceniul al treilea şi nici

nu a cunoscut o difuzare imediată în restul Europei, aşa cum ar fi meritat. Unii dintre reprezentanţii ei însă, printre care Roman Jakobson, s-au raliat şcolii de la Praga, unde, încă din 1909, Villem Mathesius considerase ansamblul limbii drept „un sistem de sisteme" *5, fundamentând, împreună cu cercetătorii cehi, fonologia şi, în genere, lingvistica structurală modernă. Şcoala de la Praga s-a ocupat mai puţin de studiul literaturii, exceptând lucrările lui Jan Mukarovsky, mai ales în versificaţie, dar concepţiile ei teoretice generale au dezvoltat sugestiile lui Saussure şi au devenit, după un timp, sincronice cu orientarea lingvistică a danezului Hielmslev şi cu şcoala glosematică, precum şi cu cercetările lingvistice din S.U.A. Structuralismul în lingvistică a crescut din toate aluviunile acestea, devenind astăzi o direcţie dominantă, la rândul ei divizată în mai multe orientări. Aplicaţiile în literatură, iniţiate cu brio de formaliştii ruşi, au fost însă prea puţin urmate în celelalte „momente" europene care s-au mărginit (praghezii, Hielmslev ca şi americanii), cel puţin în perioada interbelică, la simple sugestii, însuşi Jakobson a „revenit" în poetică abia după al doilea război mondial", până atunci informând mai mult pe cale personală despre descoperirile ruşilor. Traduşi fragmentar în reviste americane de slavistică *7, ei au cunoscut o „relansare" mondială abia în 1955 prin volumul lui Ehrlich prefaţată chiar de Wellek1, încât Todorov avea dreptate să-i caracterizeze pe manşeta ediţiei lui din 1965 prin cuvintele une révolution méconnue. Interesant este însă faptul că alţi teoreticieni europeni au ajuns oarecum paralel la rezultate apropiate, ceea ce dovedeşte că s-a simţit pretutindeni, din motivele arătate mai sus, nevoia conceptului de structură în critica literară. În unele eseuri, T.S. Eliot ca şi Ezra Pound, dezvolta (reluând sugestii din Coleridge şi romanticii germani) p concepţie nouă asupra literaturii, văzută ca un organism viu, în care toate detaliile se „integrează", cerând şi criticului o nouă abordare în analiză.

În critica literară propriu-zisă, I.A. Richards marchează o dată importantă prin Principles of Literary Criticism (Principiile criticii) din 1924 (simultană cu scrierile ruşilor!). El vede în operă o experienţă, care se comunică cititorului. Judecata cititorului ar trebui atunci să fie mai întâi critică, stabilind „valoarea" experienţei fixată în operă. Prima operaţie are o bază psihologică, analizând insistent impresiile produse de lectură asupra conştiinţei cititorului şi definind valoarea estetică

prin „echilibrarea impulsurilor contrarii" ale firii umane. Al doilea „moment" deschide însă drumul unei analize la obiect, care vede în operă o unitate în sine, cognoscibilă tehnic; tocmai pentru această latură Richards poate fi integrat, parţial, în procesul treptat de organizare al criticii structurale. Orice termen (cuvânt) al operei, spune el, „este un semn care a făcut parte mai înainte dintr-un context, dintr-o configuraţie, şi care acţionează asupra conştiinţei ca un tot unic" (p. 69) *2. Orice text poetic, format din asemenea semne, are o structură, chiar dacă inaparentă (p. 100). Chiar concepţia psihologică a lui Richards are o orientare structurală: „Valoarea unei experienţe depinde de structura şi forma reacţiilor implicate în ea" (idem). Organizarea metrică a poemului, printre altele, este un mijloc al autorului de-a controla reacţiile cititorului (concepţie foarte actuală şi azi, utilizată şi de Jakobson).

Pe urmele lui Richards se dezvoltă în S.U.A., în perioada interbelică şi după al doilea război mondial, New Criticism-ul, care analizează cu pătrundere funcţiile limbajului poetic, bazat pe ambiguitate, spre deosebire de limbajul referenţial, univoc, în care fiecare cuvânt se referă la un singur obiect şi numai la el.

Orice termen trebuie judecat de aceea în contextul său, dar acesta selectează sensurile lui posibile, actualizându-le şi îmbogăţindu-le. Se caută structura poemului tot în sensul unei concepţii organiciste despre operă, se disting conotaţiile cuvintelor de denotaţiile lor, tonalitatea poemului şi mesajul său emoţional de cel logic etc. Pe lângă alte volume de studii ale acestei mişcări (cf. Bibliografia de la sfârşitul lucrării de faţă) trebuie remarcată în primul rând culegerea de analize de text Understanding of Poetry (înţelegerea poeziei – 1938) a lui Cleanth Brooks şi Robert Penn Warren în care opera este văzută ca o unitate organică rezultată din supraetajarea unor elemente diferite, de la sunet la imagine, concepţie foarte apropiată, cum vom vedea, de cea a lui Wellek şi Austin Warren.

O altă direcţie critică îndreptată spre structuralism porneşte din cercetările germane. Ca şi „gestaltiştii" din psihologie, Oskar Walzeli vede în opera literară un ansamblu structurat, nu o sumă de elemente independente, iar Roman Ingarden *2 dezvoltă prima teorie a operei alcătuită din mai multe straturi, şi anume din cel sonor, gramatical, semantic, dintr-un strat care notează „calitatea metafizică" a universului operei şi din altul care indică „atitudinea" scriitorului faţă

de această lume. Este punctul cel mai apropiat de doctrina lui Wellek şi Warren, la care ajunge gândirea critică europeană precedentă.

Am evocat toate aceste momente, pentru a dovedi caracterul de sinteză al Teoriei literaturii de care ne ocupăm. Lucrarea a apărut în 1949, când formaliştii ruşi începeau să fie redescoperiţi, New Criticism-ul era în plină glorie, iar Ingarden începea să fie preţuit mult dincolo de graniţele Germaniei, după ce o vreme fusese pus în umbră de construcţiile grandioase ale lui Wölfflin, Vossler, Spitzer, Walzel şi alţii. Sinteza lui Wellek şi Warren creşte din cele trei direcţii principale numite, dar este şi rodul unei mişcări generale în gândirea critică şi filologică a veacului nostru, în care, aşa cum am arătat, conceptul de structură s-a impus treptat.

Este important să semnalăm modul în care Wellek şi Warren înşişi prezintă pe înaintaşii lor direcţi, pentru a nu cădea în greşeala de a evalua Teoria literaturii ca o amalgamare automată a unor elemente luate de la aceştia.

În capitolul al XII-lea Wellek şi Warren enumera textual aceste influenţe, considerând că autorii lor au dat „noi impulsuri" analizei literare. În numeroase ocazii, pe parcursul volumului, Wellek şi Warren elogiază formalismul rus (studiul ritmului şi rimei, sintaxa motivelor etc.), dar emit şi unele rezerve.

Ingarden este prezentat ca un predecesor direct, dar sistemul lui este simplificat, arătându-se că, pe drept cuvânt, ultimele două „straturi", nu necesită o configurare separată, ci se pot unifica cu stratul al treilea, semantic. O altă obiecţie semnalează eroarea, provenită din fenomenologie, după care, se crede, „că valorile sunt suprapuse structurii, că ele nu sunt inerente structurii". Cu acelaşi simţ al măsurii sunt evaluate concepţiile lui Wölfflin şi Walzel, cărora li se recunoaşte calitatea de a fi disociat unele trăsături generale – şi permanente – în literatura lumii, dar care, aplicate tale quale, pierd din vedere trăsăturile individuale ale autorilor şi operelor, cele mai importante din punct de vedere artistic.

Richards este apreciat pentru lucrările lui de analiză la obiect (Practicai Criticism), dar concepţia lui critică este considerată excesiv psihologiste, având, apoi, şi defectul de a se aplica unui cititor „ideal", cu reacţii stereotipe.

Distanţarea teoretică a autorilor Teoriei literaturii de predecesorii lor direcţi are, aşadar, caracterul, general, în volum (chiar

în problemele tehnice mărunte), al unei cumpăniri exacte a calităţilor şi limitelor oricăror teorii. Interesant însă este faptul, şi aici descifrăm un nou merit al lucrării, că selecţia aspectelor acceptate nu se face în baza unui criteriu personal, îngust care nu se vede decât pe sine în oricare operă sau teorie discutata, ci, dimpotrivă, concepţia însăşi a lui Wellek şi Warren creşte din această întărire, pro şi contra, a teoriilor respective. Faptul devine mai întâi un principiu de… compoziţie al volumului însuşi, care capătă caracterul organic, de integrare firească a unor elemente diferite într-un tot omogen, printr-un soi de „rapeluri" (diversele teorii dezbătute în principiu în partea I şi a III-a, sunt reluate în aspectele lor tehnice, în capitolele din partea a IV-a), adică exact caracterul pe care Wellek şi Warren îl au în vedere la analiza operei literare (!); în al doilea rând, acelaşi fapt devine nucleul atitudinii estetice fundamentale a celor doi teoreticieni: ei resping orice exclusivism în abordarea operei de arta, arătând că aceasta conţine suficiente elemente pentru numeroase abordări extrinsece „fiecare fiind, de aceea, justificată parţial, şi numai parţial, dar că funcţia ei fundamentală este cea artistică, aşa încât numai abordarea intrinsecă este complet justificată, fiind, la rândul ei, subdivizată în abordări succesive pe „straturi".

Caracterul armonios al concepţiei estetice a lui Wellek şi Warren ne apare încă de pe acum.

Dar să urmărim mai îndeaproape estetica lui Wellek şi Warren. Aceştia discută mai întâi abordările extrinsece ale operei literare anume cele biografice, psihologice şi sociologice, cea care vede în operă un material pentru istoria generală a ideilor şi cea care subordonează opera literară, alături de alte opere de artă, unor tipologii comune. Toate acestea sunt abordări „extrinsece", în sensul că nu evaluează opera ca entitate în sine, ca obiect de artă, izbutit sau nu, ci ca un recipient indiferent al unor elemente considerate alogene (idei, mecanisme psihice şi fapte biografice „secrete", stări sociale etc.) care, prin simpla lor prezenţă, asigură „valoarea" textului literar. În cele 5 capitole ale primei părţi, Wellek şi Warren exemplifică pe larg respectivele teorii critice, după principiul general de-a arăta până unde pot fi acceptate acestea şi în ce constă eroarea lor. Pentru a fi sistematică, discuţia noastră, aici, ar trebui să aibă atunci în vedere două aspecte distincte: validitatea teoriilor prezentate de Wellek şi Warren şi validitatea propriilor lor remarci critice. O asemenea

discuţie ar cere mult prea mult spaţiu, aşa încât mă voi mărgini doar să o punctez, insistând mai ales asupra principiilor lui Wellek şi Warren.

Mai întâi, se cere precizat că unilateralitatea unei abordări care ar explica toată opera unui scriitor, numai prin cutare eveniment biografic sau social-istoric, este evident eronată şi nimeni nu mai poate lua astăzi în serios o asemenea poziţie teoretică. De fapt, în ciuda moderaţiei lor generale, autorii Teoriei literaturii preferă uneori cazurile extreme pentru simplificarea discuţiei. Este citat, de exemplu, Frank Harris pentru că reduce opera lui Shakespeare la un aspect biografic.

Astfel pusă problema, replica lui Wellek şi Warren că elementul biografic devine în operă (dacă devine) un element artistic şi evaluarea operei nu poate să nu ţină seama de acest lucru, este cu totul îndreptăţită. Nu putem să nu subscriem la concluzia că o cercetare biografică poate lămuri unele aspecte ale operei, dar ea nu poate deveni un criteriu de evaluare a operei. Însă aşa ceva n-ar putea pretinde decât unbiograf, „fanatic", un caz extrem al situaţiei. Sainte-Beuve era interesat de biografia scriitorului, dar ceea ce rezulta era un portret al acestuia, nu o simplă înşiruire de date. Proust a avut dreptate când a afirmat (Contre Sainte-Beuve, necitată de Wellek şi Warren) că eul „creator" este altul decât eul „biografic", istoric, al artistului, dar oare portretul celui de-al doilea, înţeles ca o personalitate complexă şi unică, nu ne dă inevitabil indicii despre primul? Sainte-Beuve însuşi, iar la noi portretele devenite clasice ale lui G. Călinescu, rămân oare doar la anecdotică, fără sondarea eului creator? Evident că nu. Wellek şi Warren au dreptate când afirmă teza lor în principiu, dar aplicând şi noi metoda lor, de a vedea până unde este valabilă o teză teoretică, constatăm că propria lor teză se limitează la cazuri extreme „patinând" atunci când încearcă să se aplice unor mari vocaţii critice. Într-o dezbatere strict teoretică însă, aşa cum, în fond, este acest volum, exemplele concrete fiind numai ilustrative, Wellek şi Warren au incontestabil dreptate şi le revine meritul de a transa definitiv chestiunea.

Problema se pune aproape la fel, dar cu un plus de gravitate, în capitolul destinat abordării sociologice. Wellek şi Warren manifestă o continuă rezervă faţă de marxism, dar, trebuie spus de la început, faţă de un „marxism" adesea confecţionat de ei înşişi, prin parcurgerea unor texte uneori de mâna a doua. Astfel este interesant de arătat că o

singură dată ei citează un text direct din Marx, şi atunci o fac cu un respect şi o comprehensiune impecabilă. Este vorba (p. 148) de sublinierea „caracterului indirect (mediat, n.n.) al raporturilor dintre literatură şi societate" pe care Wellek şi Warren o continuă cu alte afirmaţii care fac cinste imparţialităţii lor ştiinţifice: „Critica marxistă este la înălţime când scoate la iveală implicaţiile sociale subînţelese sau latente ale operei unui scriitor" (p. 149). Chiar după o serie de citate din autori pe care îi dezaprobă, Wellek şi Warren afirmă: „Trebuie să ne ferim însă ca pe baza unor asemenea citate să respingem abordarea economică a problemelor literaturii" p. 148). la afara acestor afirmaţii, ei critică însă marxismul, uneori chiar contrazicându-se, susţinând, de pildă, că acesta explică întreaga literatură prin modul de producţie, cu două pagini înainte de a-l cita cu justeţe pe Marx! Nesiguranţa aceasta, ca şi o anumită suspiciune latentă, derivă, cred, atât dintr-o lipsă de informare despre critica marxistă în întregul ei cât şi din eroarea de a confunda adesea critica pseudomarxistă cu cea autentică. Aşa cum spuneam şi la începutul acestor pagini, în legătură cu clasificările din Concepts of Criticism, Wellek şi Warren nu par a cunoaşte critica marxistă în toată diversitatea ei. Ei se cantonează, pentru exemplificări, numai la unele studii critice din anii '30 şi '40, citind astfel o afirmaţie evident sociologizantă făcută de A.A. Smirnov în 1936, care vedea în Shakespeare „ideologul umanist al burgheziei, care a expus programul elaborat de ea atunci când, în numele umanităţii, a înfruntat prima dată orânduirea feudală" (p. 14).

Dar Smirnov însuşi a evoluat în opiniile lui " şi, în orice caz, nu poate constitui etalonul unei shakespearologii marxiste, cel puţin atât timp cât există excelenta monografie al lui Jan Kot, cu totul ignorat, pare-se, de Wellek şi Warren.

Critica marxistă actuală, în ansamblul ei, a încercat şi încearcă să depăşească exagerările perioadei interbelice. Apoi Garraudy, Gaetano Dalia Volpe, Ernst Fischer şi atâţia alţii necitaţi nu sunt oare tot critici marxişti şi încă de prestigiu? Dezbaterile aprinse din presa noastră literară au certificat necesitatea unei critici care să aibă în vedere în primul rând opera literară ca operă de artă. Putem fi de acord, de aceea, cu unele obiecţii ale lui Wellek şi Warren, nu putem fi însă de acord, în niciun caz cu generalizarea lor, cu obiecţia de principiu adusă criticii marxiste, în care recunoaştem una din limitele

volumului lor.

S-ar putea studia aparte problema raporturilor dintre tezele criticii structurale de tip Wellek şi Warren şi tezele criticii marxiste. Unitatea operei, interdependenţa fenomenelor de cultură, raportul complex între bază şi suprastructură, în sensul influenţelor reciproce, independenţa relativă a faptului artistic, judecarea operei literare în contextul ei social-istoric, dar şi ca valoare estetică etc., toate acestea derivă din principiile generale ale dialecticii marxiste dar sunt totodată, teze la care subscrie în mare măsură şi estetica lui Wellek şi Warren. Structuralismul lui Wellek şi Warren nu contrazice în mod fundamental critica literară marxistă, ci, dimpotrivă, se întâlneşte cu ea în unele probleme estetice importante, oferind în acelaşi timp o metodă concretă pe bază structurală. Conceptul de structură nu este străin marxismului, dar el a fost elaborat la nivelul operei literare de Wellek şi Warren ca şi de alţi teoreticieni nemarxişti şi prezintă interes şi pentru critica literară marxistă autentică, adică acea critică marxistă deschisă, suplă dar fermă, străină de orice dogmatism, mereu la curent cu cercetarea ştiinţifică mondială. Pe de altă parte însă, critica marxistă nu poate fi redusă la o cercetare de tipul celei preconizate de Wellek şi

Warren, deoarece ea oferă o perspectivă mai amplă asupra fenomenului literar, accentuând valoarea lui estetică, dar fără a considera „extrinsece" valorile subiacente sociale, morale, ideologice etc., ci, dimpotrivă, integrându-le într-o viziune artistică şi critică armonioasă.

O ilustrare a justeţei estetice a poziţiei lui Wellek şi Warren o constituie şi modul în care pun ei problema sociologiei. Nu numai că cei doi autori nu resping principiul dependenţei urnii scriitor de o anumită clasă ori de un anumit grup social (deşi unele exagerări se strecoară în evaluarea spiritului aristocratic în literatura engleză ori rusă, cf., p. 135), dar chiar remarcă, cu regret, faptul că studierea acestei dependenţe se află încă la început, afirmaţie susţinută de cercetările lui Lucien Goldmann, dar şi de amploarea pe care o iau astăzi studiile sociologice în ţara noastră, pe urmele vechii şcoli sociologice româneşti (H. H. Stahl).

Celelalte capitole ale părţii a III-a, care sunt tratate cu acelaşi discernământ, mi se par a suscita mai puţine discuţii, dată fiind evidenţa opiniilor autorilor. Ei combat, de exemplu, teza eronată după

care artiştii ar fi nişte inadaptaţi eventual nevrotici, la care creaţia este un proces, compensatoriu; „tratarea" lor psihanalitică nu i-ar vindeca, ci i-ar transforma în nişte filistini sau nişte burghezi oarecare, „ajustarea" lor socială însemnând distrugerea elanului creator. Interesante sunt şi tipologiile lui Jung şi ale altor cercetători, printre care românul Liviu Rusu, care grupează artiştii în anumite tipuri generale de creaţie, datorită predominării uneia sau alteia dintre funcţiile psihice umane.

Tot în legătură cu primele capitole de disocieri estetice trebuie remarcate şi alte opinii ale autorilor Teoriei literaturii.

În primul rând reţine atenţia definirea însăşi a conceptului de „teorie literară", înţeleasă (p. 67 – 68) atât ca „teorie a criticii literare" cât şi ca „teorie a istoriei literare". Este evidentă astfel intenţia lui Wellek şi Warren de a oferi cititorilor principiile estetice generale ale cercetării literare, faţă de care, pe parcursul volumului, se vor subordona discuţiile referitoare la aspecte mai concrete (versificaţie, imagine etc.). Pe de altă parte, insistenţa cu care Wellek şi Warren susţin că nu poate fi despărţită critica de istoria literară, ca şi îndemnul de a se studia mai amplu literatura „contemporană" (p. 73), ar putea închide inutilele discuţii purtate în veacul nostru între „eseişti" şi

„Universitari", falşi lansonieni, partizani absurzi ai uneia sau alteia dintre cele două ipostaze ale cercetătorului literar. În România, aproape toţi marii critici au fost şi sunt şi istorici literari, Ibrăileanu, Lovinescu, Cioculescu, Perpessicius şi mai ales Călinescu au demonstrat „definitiv" necesitatea sintezei. Cartea lui Wellek şi Warren ar putea servi, de aceea, celor care mai au încă dubii, argumente solide pentru tranşarea „dilemei".

În ceea ce priveşte literatura comparată, Wellek şi Warren adoptă de asemenea o poziţie modernă, depăşind limitele unor cercetători mai vechi (Joseph Texte, Fernand Baldensperger etc.), de mare prestigiu ştiinţific, dar tributari unor concepţii oarecum perimate, după care sarcina comparatistului ar consta numai în urmărirea influenţelor directe, de la A la C, prin intermediul atestat al lui B. Pornind de la termenul „literatură generală" al lui Van Tieghem, opus tocmai compartimentării studiului pe relaţii binare, Wellek şi Warren preconizează conceperea literaturii mondiale ca un tot unic şi omogen, numit, simplu, literatură, pentru a permite studierea marilor curente şi momente culturale, Renaşterea, barocul, romantismul,

simbolismul, pe toate ariile posibile cu remarcarea însă, subliniere importantă, a specificităţilor naţionale (p. 80 şi urm.). Concepţia aceasta este mai largă decât a lui Van Tieghem, pentru că, spun cei doi autori, este dificil de trasat graniţa între „literatura comparată" şi „literatura generală", indicând, de exemplu, unde se opreşte influenţa lui Walter Scott şi unde începe „moda internaţională" a romanului istoric. Wellek şi Warren urmăresc astfel studiile de literatură romanică, germanică ori slavă, arătând rezultate şi limite, atrăgând însă, foarte just, atenţia că este greu de conceput o istorie ideală a literaturii atâta timp cât nu avem încă pusă la punct cercetarea unei opere literare individuale. Tocmai aici, avantajul abordării structurale a operei, preconizată de Wellek şi Warren în tot volumul, ni se pare notabil. Construirea conceptului de literatură, se face, de fapt, tot structural, după aceleaşi criterii metodologice ca şi în cazul unei opere individuale. Urmărind mereu un întreg structurat, adică un ansamblu organic de elemente corelate, stabilind chiar, mai exact, tipurile de corelaţii şi modul în care fiecare termen poate fi definit prin relaţiile contractate cu alţi termeni, putem studia fie o operă, fie un grup de opere, la scară naţională sau internaţională. Chiar dacă „teoria straturilor" este mai greu de aplicat la aceasta din urmă, principiile generale ale metodei sunt utile şi cei doi teoreticieni au un merit important în deschiderea unor căi noi în literatura comparată. Mai mult sugerate în capitolul al V-lea, aceste principii vor trebui luate în consideraţie, după părerea mea, în studiile de specialitate.

Se cuvine, de asemenea, să fie remarcată consonanţa opiniilor lui Wellek şi Warren cu studiile de comparatistică româneşti. În cadrul deplasării aproape generale în lume (cu excepţia unor studii franceze criticate, printre alţii, şi de Ëtiemble) a cercetărilor de specialitate, spre abordarea curentelor internaţionale, nu a influenţelor liniare, dincolo şi de graniţele Europei (se critică astfel „europocentrismul" cercetătorilor mai vechi), comparatiştii români ca Iorga, Bazil Munteano, Al. Ciorănescu, Tudor Vianu, creatorul şcolii române moderne de comparatistică, şi, în ultima vreme, Al. Dima, accentuează asupra fenomenelor de paralelism, la fel de importante ca şi influenţele ori difuziunea, mai ales în evaluarea literaturilor „mici", lipsite de suportul unei limbi de circulaţie universală. Aceasta este, de altfel, şi direcţia pe care s-au angajat ultimele congrese de literatură comparată (Utrecht, Budapesta, Belgrad).

În ceea ce priveşte raporturile în care se află fiece operă nou creată cu cele precedente, cu tradiţia interna ori mondială, Wellek şi Warren utilizează conceptul de perspectivism (p. 72), în sensul că orice operă poate fi judecată numai în perspectiva celor precedente, dar şi că, precizare importantă, acestea din urmă, la rândul lor, sunt reevaluate prin apariţia operei noi. Există deci o relaţie de inter-dependentă, iar tradiţia însăşi nu este o entitate fixă, imobilă, ci o entitate labilă, mereu modificată în timp, supusă unui proces de creştere identic (nu simetric) celui în care se află angajată naţiunea însăşi. Se continuă astfel, mărturisit, organicismul lui T.S. Eliot.

Această concepţie are consecinţe practice foarte importante. Pe de o parte, sunt respinse teoriile extremiste ale unui Pottle care afirma discontinuitatea totală a culturii, ca şi cele ale lui Spengler, care vedea continuitatea lor numai sub forma unor cicluri închise, a unor sisteme etanşe, repetându-se uneori (ca şi în viziunea lui Arnold Toynbee) de-a lungul istoriei umane infinite. Pe de altă parte, judecata critică nu se poate lipsi de cea istorică – şi în sensul deja semnalat al unităţii celor două faţete ale cercetării şi în sensul conceperii valorii estetice însăşi – valoarea unei opere pentru epoca în care a apărut devenind imposibil de disociat de valoarea ei pentru noi, oamenii veacului al XX-lea.

Ajungem astfel, în sfârşit, la discutarea „teoriei straturilor" Wellek şi Warren, întrebându-se ce este un poem, ori o operă literară în genere, resping succesiv teoriile mai vechi care le identificau cu o secvenţă de sunete ori grafeme (azi imposibil de crezut, de altfel), cu suma interpretărilor realizate în istorie (relativizare) sau cu „trăirile" cititorului (teorie psihologică seducătoare, audiată şi în România), apoi pe urmele structuraliştilor indicaţi la începutul acestor consideraţii, se pronunţă astfel: „Credem că ar fi mai nimerit ca toate elementele indiferente din punct de vedere estetic să fie numite «material», iar modul în care aceste elemente capătă eficacitate estetică să primească numele de «structură»… Noţiunea de «material» include atât elemente care înainte erau considerate ca făcând parte din conţinut cât şi elemente care în trecut erau socotite de natură formală. «Structura» este o noţiune care include atât conţinutul cât şi forma, în măsura în care acestea sunt organizate în scopuri estetice. Opera literară va ţi considerată ca an întreg sistem de semne, sau ca o structură alcătuită din semne care slujeşte unui scop estetic precis". P. 189, subl. ns.). Această definiţie depăşeşte deci dihotomia conţinut/formă, fără a

neglija un termen în favoarea altuia. Este evident, de asemeni, că structura nu este un concept aplicabil doar la aspecte formale. Wellek şi Warren accentuează asupra elementelor sistem şi semn din definiţie, fără a le acorda însă o dezvoltare prea amplă. Este interesant de remarcat că ambele au cunoscut o mare răspândire în studiile mai noi de lingvistică. Hielmslev însuşi dezvolta o teorie a „funcţiei semn", iar astăzi semiotica, ştiinţa generală a semnelor (nu numai verbale), cunoaşte o fundamentare mai solidă prin teoria informaţiei. Ideea de sistem a preocupat şi ea pe cercetători, în sensul analizării minuţioase a relaţiilor dintre termenii care alcătuiesc sistemul. Sugerând toate aceste direcţii, Wellek şi prin constatarea etajelor lui, a straturilor expresiei. Înainte de a le observa mai de aproape, trebuie subliniat însă şi un al treilea element al definiţiei, finalitatea estetică a organizării materialului în structură, ceea ce înseamnă atât, o intenţie permanentă, a scriitorului (conştientă sau nu) care, de fapt include opţiunile lui verbale la toate nivelele (sonore, gramaticale, lexicale, semantice), cât şi valoarea artistică, înţeleasă ca criteriu ultim de evaluare, atât a materialului de către scriitor cât şi a operei de către cititor şi critic. „Structura, semnul şi valoarea formează trei aspecte ale aceleiaşi probleme şi nu pot fi separate în mod artificial" (p. 208). Opţiunile şi valoarea constituie, de altfel, obiectul unor capitole separate în lucrarea de faţă.

Trebuie remarcat însă, încă de acum, că fiecare capitol din „preliminariile" volumului se sfârşeşte aproape invariabil, cu o frază de acest tip: „Poezia nu este un succedaneu al filosofiei; ea îşi are propria ei justificare şi propriul ei ţel. Poezia de idei, la fel ca oricare alt gen de poezie, se cuvine să fie judecată nu după valoarea materialului cuprins, ci după gradul ei de coerenţă şi de intensitate artistică" (p. 170). Singura funcţie reală a operei de artă, spun Wellek şi Warren cu alt prilej, este fidelitatea ei faţă de... funcţia sa specifică, cea artistică. Afirmaţia nu trebuie înţeleasă în sensul unui estetism intransigent. Autorii Teoriei literaturii consideră însă pe drept cuvânt, ca şi critica marxistă de altfel, că valoarea artistică este valoarea centrală a unei opere, adică tocmai ceea ce „transfigurează" elementele de conţinut – idei, sentimente – în artă. Un articol politic poate să fie impecabil gândit, şi de o ireproşabilă justeţe ideologică, şi totuşi să nu fie o operă de artă, o poezie patriotică, bine intenţionată, poate să fie o simplă lectură de moment, repede uitata, pe când Noi, cunoscutul poem al lui

Goga, ne va emoţiona întotdeauna. Tocmai asemenea disocieri, teoretic evidente, dar uneori uitate în practică, ne ajută să rezistăm oricărei tentaţii sociologiste, rămânând totuşi pe o poziţie ştiinţifică (şi estetică) consecventă.

Remarcabilă este şi stabilirea modului de existenţă al operei, acea realitate ireală care derutează atât de mult spiritele avizate şi neavizate. Nu este oare frecvent cazul în care cutare cititor dezaprobă o operă literară pentru că nu este „logică" sau pentru că „nu se poate întâmpla în viaţă" ceva în genul celor relatate în operă? Publicul cititor larg poate îndeobşte profita, mai ales în lectura unor scrieri „moderne", de opinia lui Wellek şi Warren după care opera are o existenţă ideală, în sensul că este fictivă, dar idealitatea ei nu este aceeaşi cu cea a numerelor sau a unui triunghi, deoarece, pe de o parte, poate fi accesibilă empiric, nefiind totuşi de natură materială, iar pe de altă parte, are o „viaţă" a ei în timp. Acest aspect, la rândul lui, este contradictoriu, deoarece opera conţine un „nucleu " invariabil prin care recunoaştem opera de la un secol la altul, dar şi o zonă variabilă, interpretată în funcţie de diferite momente istorice. Chiar „statutul ontologic" al operei este surprinzător, opera fiind o formă de cunoaştere, dar nu a adevărului verificabil experimenta], ca în ştiinţă. Wellek şi Warren definesc deci opera artistică printr-un sistem de opoziţii faţă de formele de existenţă paralele (obiecte materiale, obiecte ideale, cunoaştere ştiinţifică). Modul însuşi de a pune astfel problema este structural, definind un termen nu în sine (ceea ce ar duce şi în acest caz, la generalizări arbitrare, combătute în volum), ci în funcţie de alţii, paraleli, fiecare relaţie arătând prin ce se aseamănă şi prin ce se deosebeşte opera de artă de alte fenomene de viaţă.

Pe urmele lui Ingarden. Wellek şi Warren reduc cele cinci straturi ale operei la trei. Primul dintre ele, (stratul sonor este relativ uşor de delimitat, referindu-se, mai ales în poezie, la secvenţa sunetelor, în sens fonologie, nu în sens fonetic de pronunţare particulară a unui recitator anume. Într-un capitol special, fenomenele sunt urmărite în structuri ritmice, în diverse figuri de sunet, tipare metrice etc. sunt prezentate şi câteva metode de studiu, pe baza unor exemple concrete. (Al doilea stat nu este încă prea exact definit de Wellek şi Warren. Se spune la un moment dat: „... numai pe baza sunetelor se poate ridica cel de-al doilea strat, unităţile semantice. Fiecare cuvânt separat are sensul lui, se combină în context în unităţi,

în sintagme şi propoziţii. Din acest sistem sintactic…" (p. 202). Pe de altă parte, în capitolul Stilistica, se afirmă: „Putem scrie gramatica unei opere literare sau a oricărui grup de opere, începând cu fonologia şi morfologia, continuând cu vocabularul (barbarisme, provincialisme, arhaisme, neologisme) şi terminând cu sintaxa (de exemplu, inversiunea, antiteza şi paralelismele)" (p. 233). Citatele dovedesc o anumită fluctuaţie a limitelor stratului al doilea, deoarece primul se referă la unităţi „de sens" (= semantice) şi sintactice, iar celălalt, vorbind de gramatica poeziei, include fonologia (!) şi apoi unităţi morfologice, sintactice şi lexicale. Cercetarea modernă a convenit însă că stratul „gramatical" (Jakobson vorbeşte şi el de „gramatica poeziei") se referă la nivelul morfosintactic al expresiei şi, eventual, ar putea include şi pe cel lexical, în sensul stabilit în citatul al doilea de mai sus. A analiza cuvintele din punct de vedere lexical înseamnă a studia proveniența lor istorică (neologism sau arhaism, turcism sau galicism etc.), nu a studia sensul lor propriu-zis (sens propriu sau sens figurat, şi aici, sens metaforic, simbolic etc.). Acest din urmă aspect este urmărit exclusiv de semantică. De aceea, cred că Wellek şi Warren se referă, pentru stratul al doilea al poeziei, numai la cel gramatical (morfosintactic) şi lexical, intenţie vizibilă de altfel în conducerea discuţiei concrete, configurând stratul al treilea numai pe bază semantică. Rămâne însă de precizat şi faptul că cei doi teoreticieni par a grupa în stil şi stilistică numai aspecte ale operei relative la acest al doilea strat, deşi la p. 235, de exemplu, se generalizează oarecum, incluzându-se metaforele. De fapt, încă de la Marouzeau, s-a considerat că stilul şi, respectiv, stilistica, se referă la toate aspectele expresiei. Preferinţa unui poet pentru anumite scheme ritmice sau un anumit tip de metaforă, este la fel de definitorie pentru stilul său ca şi caracterul frazei ori lexicul lui. Chiar dacă Wellek şi Warren consideră stilistica o parte a criticii, care, probabil, ar avea toate straturile operei în atenţie (formularea este şi în acest caz cam ezitantă), cercetătorii de azi sunt unanim de acord că orice element al operei, la oricare nivel, poate defini stilul scriitorului, dacă este specific, relevant, şi nu întâmplător.

Opiniile „concrete" din capitolul al XIV-lea sunt foarte preţioase însă, eliminând, ca de obicei, o serie de confuzii. Se arată că nu trebuie exagerat studiul istoric al formelor verbale, fără referiri la valori estetice (cum se întâmplă uneori şi la noi în cercetări de limbă literară), că nu trebuie absolutizată ideea de normă, faţă de care

limbajul poetic ar fi o simplă „deviere" (tendinţă foarte accentuată în studiile recente statistice, matematice – Guiraud, ca şi de gramatică transformaţională – N. Chomsky), se preferă, tot în linie structurală, analiza sistematică a faptelor de stil, nu absolutizarea unor observaţii locale, care poate duce la concluzii greşite, chiar lucrând statistic, deoarece unităţile numărate n-au aceeaşi pondere. Ultima observaţie este importantă chiar pentru lucrări mai noi, unele şi din România, care nu pot corecta întotdeauna rezultatele surprinzătoare date de o statistică numai denotativă, căreia, din principiu, îi este inaccesibil sensul contextual al unui termen. Se arată de asemenea evoluţia lui Spitzer, care, în ultimele lucrări, se apropie de structuralism, şi se dau sugestii pozitive pentru studierea stilului unei epoci.

Al treilea strat, cel semantic, faţă de care am făcut mai sus unele precizări, este extrem de larg conceput de către Wellek şi Warren. Intră aici atât studierea sensului cuvintelor imagine, metaforă, simbol) cât şi cercetarea lumii „obiectelor reprezentate", termen vag, dar util, incluzând formele naraţiunii, tipologia personajelor etc. Tehnic vorbind, aceste aspecte presupun extinderea noţiunii de „semantic" nu numai pentru că oricum pornesc deja sensul cuvintelor utilizate de scriitor, de exemplu, pentru caracterizarea cutărui personaj, dar şi pentru că presupun analizarea unor semnificaţii contextuale, suprasegmentale, care, uneori, se referă încă la sensurile „locale" ale, unor termeni (cazul simbolului, de exemplu), alteori nu, rezultând numai din simetriile, laitmotivele, jocul perspectivelor, tonalitatea şi ritmul interior al operei. Wellek şi Warren discută cu competenţă aproape toate situaţiile posibile, dar, treptat, analiza semantică, atât de riguroasă în privinţa metaforei şi simbolului, alunecă într-o analiză literara „tradiţională", aşa cum numeroase tipologii ale romanului şi formelor naraţiunii au făcut-o înainte sau după. Trebuie spus însă că şi poetica mai recentă întâmpină dificultăţi în analiza aşa-ziselor macrocontexte.

Spuneam la început că Teoria literaturii, în ciuda excelenţei sale, se resimte de unele dificultăţi generale ale teoriei şi criticii literare din veacul nostru. sunt comentate astfel diferite şcoli de interpretare sau simple idei, totuşi, în mod curios, materialul literar propriu-zis rămâne constant „în urma" evoluţiilor recente ale poeziei şi prozei. Se vorbeşte de modalităţile naraţiunii, dar exemplele nu depăşesc literatura interbelică, deşi romanul „noului val", cu epicul său „nonfigurativ", ar fi

putut aduce dezvoltări importante ale teoriei. Chiar scriitori ca Faulkner sau Kafka, fără a mai vorbi de Camus şi Sartre, ori „teatrul absurd", sunt mult prea puţin utilizaţi faţă de ponderea lor reală în peisajul literar actual. Acelaşi lucru în poezie, unde suprarealismul, imagismul ori expresionismul german apar destul de rar faţă de frecvenţa citatelor din Shakespeare, poeţii metafizici englezi, simboliştii francezi etc. Orice insinuare cu privire la unilateralitatea informaţiei autorilor este interzisă de erudiţia lor impunătoare. Situaţia trebuie explicată, cred, tocmai prin extraordinara proliferare a formelor literare în veacul nostru, faţă de care orice sinteză rămâne datoare. Chiar aşa, însă, volumul lui Wellek şi Warren pare a suferi uneori, de o suprasaţietate bibliografică. Este locul de a sublinia valoarea excepţională a anexelor lucrării, note şi bibliografie, prin care ea rămâne, literalmente, cel mai complet ghid, pe care-l avem astăzi pentru studierea problemelor de specialitate, fie pentru un începător, fie pentru un cercetător cu experienţă, doritor să consulte operele fundamentale într-o anume chestiune concretă. Iată de ce orice încercare de „completare" a volumului nu face decât să omagieze, indirect, vastitatea problemelor cuprinse în discuţie.

Fără nicio pretenţie de „completare" propriu-zisă, dorim numai să sugerăm unele lucruri în legătură cu două serii de probleme.

Mai întâi, ritmul cercetărilor, ca şi difuzarea structuralismului însuşi, accelerându-se necontenit, este firesc ca, după 1949, anul primei ediţii a Teoriei literaturii, o serie de orientări în poetică să se fi precizat, ori chiar să fi apărut altele cu totul noi. Statistica, gramaticile generative, teoria informaţiei, semiotica, semantica, amplu tratate în cercetarea lingvistică a ultimilor ani, influenţează evident poetica (şi teoria literară) în sensul ca măresc ori rafinează „modelul fonologie" oferit de praghezi, ori intuiţiile extraordinare, dar încă imprecise, ale formaliştilor ruşi, sau ale celorlalţi predecesori direcţi ai lui Wellek şi Warren. Pentru a nu intra aici în amănunte, dincolo de unele observaţii deja formulate, am încercat să prezentăm altele, într-un corp de note suplimentare la sfârşitul volumului.

În al doilea rând, Wellek şi Warren comentează uneori câteva contribuţii româneşti, fără a putea cunoaşte, evident, întregul câmp al stilisticii noastre, datorită obstacolului insurmontabil al limbii. atât pentru publicul din ţară, doritor să cunoască în ce mod s-ar putea încadra în contextul european contribuţii pe care el le cunoaşte încă de

mult, cât şi pentru un eventual public străin, mai ales de specialişti, căruia acest domeniu nu-i poate fi altfel cunoscut, ne-am străduit să completăm însemnările lui Wellek şi Warren tot în apendicele volumului, deşi unele observaţii generale au fost intercalate şi în prefaţă.

Aceste completări, care se vor înmulţi, odată cu trecerea anilor, subliniază încă de acum valoarea clasică a volumului de faţă pentru teoria literară modernă. O operă de sinteză şi echilibru, de uluitoare informaţie, selectată cu discreţie şi pondere, Teoria literaturii lui Wellek şi Warren mi se pare a fi o carte clasică nu numai prin calităţile ei ştiinţifice, dar şi prin tipul de personalitate intelectuală – şi umană – al autorilor ei. Aceşti savanţi, de formaţie asemănătoare, întruniţi într-o simbioză perfectă, reprezintă veacul nostru în ceea ce s-a numit alexandrinismul său, în această integrare calmă, înţeleaptă a unor direcţii opuse, privite cu un echilibru care include un uşor scepticism de intelectual puţin obosit de întinderea lecturilor sale, încredinţat că toate eforturile de gândire au o latură bună şi una eronată, şi, ca atare, toate pot fi utilizate, cu măsură, într-o nouă sinteză. Dincolo de aceste trăsături, nimic de crepuscul, de decadenţă, pentru că seninătatea clasică a autorilor se simte în lipsa unui conflict dramatic între cercetător şi operă, provocat de refuzul ultimei în faţa efortului disperat de cunoaştere al primului. O egalitate calmă se stabileşte între cei doi termeni, cunoaşterea este posibilă şi limitele individului se pierd în sentimentul progresului general uman.

Este un tip de om de cultură, pe care publicul român îl recunoaşte în eruditul universitar, descinzând din Titu Maiorescu, în P.P. Negulescu, şi, mai ales, în Tudor Vianu. Construcţia armonioasă a volumului, fraza limpede, argumentarea strânsă, dar niciodată ostentativă, colorează agreabil lectura chiar pentru un spirit neavizat. Iar pentru unul avizat, contaminat poate de zbuciumul veacului şi de senzaţia unei totale răsturnări în lumea literelor, lăsată în voia hazardului sau impostorii, cartea lui Wellek şi Warren este o reafirmare a ordinii şi valorilor umane, a stabilităţii şi excelenţei acestora, dar şi a modificării lor istorice, în cadrul devenirii nesfârşite şi miraculoase a omenirii…

SORIN ALEXANDRESCU

<titlu> Notă asupra ediţiei

Traducerea lucrării René Wellek şi Austin Warren – Theory of

Literature s-a efectuat după ediţia a III-a publicată în 1963 la New York de Harcourt, Brace & World, Inc.

Pentru precizarea înţelesului unor termeni şi pentru elucidarea anumitor formulări, au fost consultate, pe lângă studii de specialitate române şi străine, traducerea în limba germană (Theorie der Literatur, Bad Homburg vor der Höhe, 1959) supravegheată şi îndreptată de René Wellek, precum şi versiunea italiană (Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario, Bologna, 1956).

În text, titlurile lucrărilor citate de autori sunt date, acolo unde sunt amintite întâia oară, în limba originală, însoţite fiind de traducerea în limba română între paranteze rotunde. Nu s-a făcut excepţie de la această regulă decât în privinţa titlurilor operelor beletristice traduse în limba română şi cunoscute cititorilor, cum sunt Odiseea, Cântarea Nibelungilor, Roşu şi negru, Război şi pace etc.), care sunt desemnate exclusiv prin titlurile lor româneşti. Cu această rezervă, atât în text cât şi în note şi bibliografie referirile ulterioare la operele amintite o dată s-au făcut repetându-se titlurile originale.

Acolo unde, în text, în note sau în bibliografie, autorii au făcut trimitere la traducerile engleze ale anumitor studii sau cercetări de teorie, de critică sau de istorie literară sau ale altor lucrări de specialitate publicate iniţial în alte limbi, titlurile au fost pretutindeni înlocuite cu titlurile ediţiilor originale, trimiterile făcându-se la aceste ediţii.

În cazurile în care, după ştiinţa noastră, există versiuni româneşti ale anumitor opere sau lucrări citate, au fost introduse între paranteze drepte, atât în note cât şi în bibliografie, informaţiile bibliografice corespunzătoare.

Traducerea versurilor citate de autori a fost dată în josul paginii, în note la care s-a făcut trimitere cu asteriscuri.

De asemenea cu asteriscuri s-a făcut trimitere la notele de subsol întocmite de redacţie cu privire la câteva completări utile aduse de autori ediţiei germane.

Trimiterile cu cifre arabe se referă la notele autorilor care, în traducere, apar, la fel ca şi în original, rânduite pe capitole la sfârşitul lucrării.

Trimiterile cu latine minuscule între paranteze rotunde privesc corpul de note suplimentare alcătuit de prefaţator a cărui menire este să amintească cititorilor cele mai de seamă contribuţii româneşti la

studierea diferitelor aspecte ale teoriei literaturii şi să le atragă atenţia asupra câtorva importante studii de specialitate apărute în străinătate din 1963 până în prezent, precum şi asupra activităţii ce se desfăşoară în ţara noastră în acest domeniu.

EDITURA PENTRU LITERATURA UNIVERSALĂ

<titlu> Prefaţa, autorilor la ediţia întâi

Ne-a fost deosebit de greu să găsim un titlu pentru cartea de faţă. Chiar şi un „titlu scurt" adecvat conţinutului, de exemplu, „Teoria literaturii şi metodologia studiului literar", ar fi fost prea incomod, înainte de secolul al XIX-lea am fi putut rezolva mai uşor această problemă, pentru că atunci pagina de titlu ar fi putut fi acoperită cu un titlu complet, analitic, cotorul purtând. doar inscripţia „Literatură".

Am scris o carte care, după câte ştim noi, nu are un corespondent apropiat. Ea nu este un manual care să-i introducă pe tineri în elementele aprecierii literare, nicio trecere în revistă a metodelor folosite în cercetarea literară (cum este Aims and Methods de Morize). Ea ar putea pretinde să aibă o oarecare înrudire cu cărţile de poetică şi retorica (de la Aristotel până la Blair, la Campbell şi la Kames), studii sistematice ale genurilor beletristicii şi ale stilisticii, sau cu cărţile intitulate „Principii ale criticii literare". Ne-am străduit totuşi să îmbinăm „poetica" (sau teoria literară) şi „critica" (sau evaluarea literaturii) cu „ştiinţa" (sau cercetarea literară) şi cu „istoria literară" (sau „dinamica" literaturii, în opoziţie cu „statica" teoriei şi criticii). Cartea de faţă se apropie mai mult de anumite lucrări germane sau ruse cum ar fi Gehalt und Gestalt a lui Oskar Walzel, Die Wissenschaft von der Dichtung a lui Julius Petersen sau Teoria literaturii a lui Boris Tomaşevski. Totuşi, spre deosebire de germani, am evitat să reproducem pur şi simplu părerile altora şi, deşi luăm în consideraţie şi alte opinii şi metode, am scris dintr-un punct de vedere unitar, consecvent. Spre deosebire de Tomaşevski, nu încercăm să dăm cunoştinţe elementare asupra unor subiecte cum ar fi prozodia. Nu suntem nici eclectici ca germanii, nici doctrinari ca ruşii.

Judecând după uzanţele cercetării literare americane mai vechi, s-ar putea spune că încercarea noastră de a formula ideile care stau la baza studiului literar (deci, de a face ceva care să depăşească „faptele") are ceva exagerat şi chiar „neştiinţific", şi că efortul nostru de a studia şi evalua unele cercetări foarte specializate implică o notă de înfumurare. Este inevitabil ca fiecare categorie de specialişti să fie

nemulţumită de modul în care îi tratăm specialitatea. Dar noi n-am urmărit să facem o prezentare minuţioasă şi completă a diferitelor subiecte: exemplele literare pe care le citãm sunt întotdeauna exemple, nu „dovezi"; bibliografiile au un caracter „selectiv". Nici n-am încercat să rezolvăm toate problemele pe care le-am ridicat. Am considerat că este esenţial pentru noi şi pentru alţii ca în ce priveşte orizontul îmbrăţişat să fim internaţionali, să ridicăm problemele ce se cuvin ridicate, să alcătuim un organon de metode.

Autorii lucrării de faţă, care s-au cunoscut la Universitatea statului Iowa în 1939, şi-au dat seama imediat că vederile lor în problemele de teorie şi metodologie literară coincid într-o foarte mare măsură.

Deşi de formaţie diferită, au avut o evoluţie asemănătoare, căci, pornind de la cercetări de istorie şi lucrări în domeniul „istoriei ideilor", ajunseseră amândoi la convingerea că studiul literaturii trebuie să fie specific literar. Amândoi erau de părere că „cercetarea" şi „critica" literară sunt perfect compatibile; şi amândoi refuzau să facă o distincţie între literatura „contemporană" şi literatura trecutului. În 1941 autorii au scris împreună capitolele „Istoria literară" şi „Critica literară" ale lucrării colective Literary Scholarship iniţiată şi îngrijită de Norman Foerster, căruia îi sunt profund îndatoraţi pentru sugestiile şi încurajările sale. Lui ar dori autorii (dacă prin aceasta n-ar da o impresie greşită despre teoriile pe care le-a susţinut) să-i dedice această carte.

Capitolele lucrării de faţă au fost repartizate între cei doi autori, ţinând seama de preocupările respective. René Wellek răspunde îndeosebi de capitolele 1 – 2, 4 – 7, 9 – 14 şi 19, iar Austin Warren, de capitolele 3 şi 8 şi 15 – 18. Dar cartea reprezintă un veritabil exemplu de colaborare, autorul ei fiind punctul de vedere comun al celor doi semnatari. Între ei rămân, desigur, unele mici deosebiri privind terminologia, tonul şi sublinierea ideilor; totuşi ei îndrăznesc să creadă că acordul atât de substanţial realizat de două minţi diferite compensează aceste neajunsuri.

Ne rămâne să mulţumim domnului Stevens şi departamentului de studii umanistice al Fundaţiei Rockefeller, fără al căror ajutor cartea n-ar fi putut să vadă lumina tiparului, precum şi preşedintelui Universităţii statului Iowa, decanilor şi şefului catedrei de la această universitate pentru sprijinul lor şi pentru răgazul ce ne-au acordat cu

atâta generozitate;

lui R.P. Blackmur şi J.C. Ransom pentru încurajările date; lui Wallace Fowlie, Roman Jakobson, John McGalliard, John C. Pope şi Robert Penn Warren pentru că au făcut lectura anumitor capitole; domnişoarei Alison White pentru devotamentul cu care ne-a ajutat în tot timpul elaborării acestei lucrări.

Autorii ţin de asemenea să mulţumească următorilor pentru încuviinţarea de a include în lucrarea de faţă unele pasaje din scrierile lor mai vechi: editurii Louisiana University Press şi domnului Cleanth Brooks, fost director al revistei Southern Review (pentru Mode of Existence of the Literary Work); editurii University of North Carolina Press (pentru un fragment din Literary History publicată în lucrarea colectivă Literary Scholarship, îngrijită de Norman Foerster 1941); editurii Columbia University Press (pentru pasajele împrumutate din studiile Periods and Movements în Literary History şi The Paralelism between Literature and the Arts publicate in English Institute Annuals, 1940 şi 1941); precum şi editurii Philosophical Library (pentru pasajele împrumutate din studiile The, Revolt against Pozitivism şi Literature and Society, publicate în culegerea Twentieth-Century English, apărută sub îngrijirea lui Knickerbocker, în 1946).

New Haven, l mai 1948

RENÉ WELLEK, AUSTIN WARREN

<titlu> Prefaţă la ediţia a II-a

Ediţia a doua este, în esenţă, o reeditare a primei ediţii, modificările aduse textului constând doar în corectarea şi îmbunătăţirea unor formulări, introducerea unor elemente de legătură în argumentare şi expunerea unor noi teze în domeniul teoriei literaturii. Am hotărât însă să renunţăm la ultimul capitol din prima ediţie („Studiul literaturii în universităţi") care, la zece ani după apariţia lui (1946), nu mai este actual, în parte datorită faptului că între timp, în multe locuri, unele dintre reformele preconizate au fost introduse, în plus, am adus la zi bibliografia, eliminând lucrările mai slabe sau mai greu accesibile şi înlocuindu-le cu o mică selecţie din uriaşa cantitate de scrieri dedicate acestor probleme în ultimii opt ani.

Crăciun, 1955

RENÉ WELLEK, AUSTIN WARREN

<titlu> Prefaţă la ediţia a III-a

Mă bucură faptul că această lucrare apare în cea de-a treia ediţie

în America şi în Anglia şi că ea a fost tradusă în spaniolă, italiană, japoneză, coreeană, germană, portugheză, ebraică şi gujarati. Din nou am adus la zi bibliografia şi am făcut mici corecturi şi adăugiri în text. Dar în esenţă a III-a ediţie este o reeditare a ediţiei a II-a. În legătură cu anumite probleme mi-am dezvoltat ideile sau le-am prezentat într-o formă modificată în diferite studii publicate în 1963 de Yale University Press sub titlul Concepts of Criticism şi menţionate în notele care însoţesc cartea de faţă. O altă lucrare a mea, History of Modern Criticism, încearcă să vină în sprijinul poziţiei teoretice schiţate aici, împrumutând, la rândul ei, criterii şi noţiuni de valoare din prezenta Teorie-n literaturii.

New Haven, Connecticut, septembrie 1962

RENÉ WELLEK

<titlu> Capitolul I

<titlu> Definiţii şi delimitări

<titlu> 1. Literatura şi studiul literaturii

Înainte de toate trebuie să facem o deosebire între literatură şi studiul literaturii. Este vorba de activităţi distincte; prima este o activitate creatoare, o artă; cea de a doua este, dacă nu o ştiinţă propriu-zisă, în orice caz o formă de cunoaştere sau de erudiţie. Au existat, firește, încercări de a şterge această deosebire. De exemplu, s-a susţinut că nu poţi înţelege literatura decât dacă eşti scriitor, că nu poţi şi nu se cuvine să-l studiezi pe Pope fără să încerci tu însuţi să scrii cuplete eroice, sau că nu poţi întreprinde un studiu despre drama elizabetană dacă n-ai scris o dramă în versuri albe”. Totuşi, oricât de utilă i-ar fi experienţa creaţiei literare, cercetătorul literar are o sarcină complet diferită. El trebuie să-şi transpună experienţa literară în termeni intelectuali, s-o integreze într-un sistem coerent care trebuie să fie raţional, dacă vrea să aibă valoare de cunoaştere. S-ar putea să fie adevărat că obiectul studiului său este iraţional sau că, cel puţin, conţine importante elemente neraţionale; dar aceasta nu înseamnă că situaţia lui ar fi diferită de cea a istoricului de artă sau de cea a muzicologului sau chiar de aceea a sociologului sau a anatomistului. Firește, această relaţie ridică o serie de probleme complicate. Pentru rezolvarea lor s-au propus soluţii diferite. Unii teoreticieni neagă pur şi simplu că studiul literaturii ar fi un act de cunoaştere şi recomandă o „a doua creaţie” cu rezultate care celor mai mulţi dintre noi ni se par astăzi neînsemnate: descrierea Monei Lisa de

către Walter Pater sau pasajele pline de înfloriturі din Symonds sau Symons. O astfel de critică „creatoare" a însemnat de obicei o duplicare inutilă sau, cel mult, transpunerea unei opere literare într-o altă operă, de obicei inferioară. Abordând contrastul dintre literatură şi studiul ei, alţi teoreticieni trag tot concluzii sceptice, dar oare cum diferite: literatura, susţin ei, nu poate fi de loc „studiată".

Putem doar s-o citim, s-o gustăm, s-o apreciem, în rest, nu putem decât să acumulăm o serie de informaţii „despre" literatură. Acest soi de scepticism este de fapt mult mai răspândit decât s-ar putea bănui, în practică, el se manifestă prin aceea că pune accentul pe fapte, pe elemente extrinsece operei literare şi prin aceea că dispreţuieşte orice încercare de a vedea dincolo de ele. Judecata de valoare, judecata de gust, entuziasmul sunt lăsate la discreţia cititorului ca o abatere inevitabilă, deşi deplorabilă, de la austeritatea cercetării sistematice serioase. Dar această dihotomie între „cercetarea sistematică" şi „judecata de valoare" exclude complet adevăratul studiu al literaturii, studiu în acelaşi timp „literar" şi „sistematic".

Problema care se pune este cum să fie abordată în mod naţional arta şi, în special, arta literară. Se poate realiza acest lucru? Şi anume cum? Unul dintre răspunsuri a fost că se poate realiza cu (metodele folosite în ştiinţele naturii care se cer doar transferate la studiul literaturii-Se pot distinge mai multe moduri de a; efectua acest transfer. Unul constă în încercarea de a se atinge idealurile generale de obiectivitate, impersonalitate şi certitudine ale ştiinţei, încercare ce stimulează colectarea faptelor neutre. Altul constă în strădania de a imita metodele ştiinţelor naturii, studiindu-se antecedentele cauzale şi originile; în practică „metoda genetică" justifică stabilirea oricărui fel de relaţii în cazurile în care lucrul este posibil pe baze cronologice. Aplicată mai rigid „cauzalitatea ştiinţifică este folosită pentru explicarea fenomenelor literare, atribuindu-se caracter de cauză determinantă condiţiilor economice, sociale şi politice. Un al treilea mod de a efectua acest transfer constă în introducerea în studiul literaturii a metodelor cantitative folosite cu succes în unele ştiinţe, şi anume în introducerea statisticilor, a tabelelor şi a graficelor. Şi, în fine, s-a făcut încercarea de-a se folosi concepte biologice în cercetarea evoluţiei literaturii. *2

Astăzi se recunoaşte aproape unanim că aceste transferuri n-au îndreptăţit speranţele cu care au fost făcute la început. Uneori

metodele ştiinţifice şi-au dovedit valoarea într-un domeniu strict limitat sau în cadrul unei tehnici speciale, ca de exemplu folosirea statisticii în unele metode de critică de text sau în studiul prozodiei.

Dar majoritatea promotorilor acestei invazii a metodologiei ştiinţifice în cercetarea literară, fie s-au declarat învinşi şi au sfârşit prin a deveni sceptici, fie s-au mângâiat cu anumite iluzii despre succesele viitoare ale metodei ştiinţifice. Astfel, I.A. Richards obişnuia să afirme că viitoarele succese ale neurologiei vor asigura soluţionarea tuturor problemelor literare. *3

Vom fi obligaţi să revenim asupra unora dintre problemele ridicate de această aplicare largă a metodelor ştiinţelor naturii în cercetarea literară. Ele nu pot fi trecute cu vederea prea uşor şi există, fără îndoială, un câmp larg în care cele două metodologii au contingenţe sau chiar se suprapun. Metode fundamentale cum ar fi inducţia şi deducţia, analiza, sinteza şi comparaţia sunt comune tuturor tipurilor de cunoaştere sistematică. Dar, evident, cealaltă soluţie se impune: cercetarea literară îşi are propriile ei metode valabile care nu sunt întotdeauna cele ale ştiinţelor naturii dar sunt totuşi metode raţionale. Numai o concepţie foarte îngustă despre adevăr poate exclude din domeniul cunoaşterii realizările studiilor umanistice. Filosofia, istoria, jurisprudenţa, teologia şi chiar filologia au elaborat metode valabile de cunoaştere cu mult înainte de dezvoltarea modernă a ştiinţei. Realizările lor poate că au ajuns să fie umbrite de victoriile teoretice şi practice ale ştiinţelor fizice moderne; dar ele sunt totuşi concrete şi permanente şi pot, uneori cu mici modificări, să fie uşor reînviate sau reînnoite. Trebuie pur şi simplu să se admită că între metodele şi obiectivele ştiinţelor naturii şi cele ale disciplinelor umanistice există o diferenţă.

Definirea acestei diferenţe este o problemă complexă, încă din 1883, Willhelm Dilthey a redus deosebirea dintre metodele ştiinţelor naturii şi cele ale istoriei la contrastul dintre explicaţie şi înţelegere. *4 Omul de ştiinţă, susţinea Dilthey, explică un eveniment prin antecedentele lui cauzale, în timp ce istoricul încearcă să-i înţeleagă semnificaţia. Procesul de înţelegere este, în mod necesar, individual şi chiar subiectiv. Un an mai târziu, Wilhelm Windelband, binecunoscutul specialist în istoria filosofiei, s-a ridicat şi el împotriva părerii conform căreia ştiinţele istorice ar trebui să adopte metodele ştiinţelor naturii. *5 Naturaliştii tind să stabilească legi generale, în timp ce istoricii

încearcă să surprindă faptul unic şi nerepetabil.

Această părere a fost dezvoltată şi oarecum modificată de Heinrich Rickert care a tras o linie de demarcaţie nu atât între metodele de generalizare şi metodele de individualizare cât între ştiinţele naturii şi ştiinţele culturii. *6 Ştiinţele culturii, susţinea el, se preocupă de faptul concret şi individual. Totuşi, individualul poate fi descoperit şi înţeles numai raportat la un sistem de valori, sistem care nu este altceva decât un sinonim al culturii, într-o lucrare apărută în Franţa, A.D. Xenopol a făcut o distincţie între ştiinţele naturii, care se ocupă de „fapte de repetiţie" şi istorie, care se ocupă de „fapte de succesiune". Italianul Benedetto Croce şi-a bazat întreaga filosofie pe o metodă istorică care este total deosebită de aceea a ştiinţelor naturii. *7

Nu vom face o analiză completă a acestor probleme, deoarece pentru asta ar trebui să ne pronunţăm asupra unor chestiuni ca clasificarea ştiinţelor, filosofia istoriei şi teoria cunoaşterii. *8 Vom da însă câteva exemple concrete oare credem că vor putea, cel puţin, să sugereze importanţa problemei pe care trebuie s-o rezolve cercetătorul literar. De ce îl studiem pe Shakespeare? Este clar că nu ne interesează în primul rând ceea ce are în comun cu toţi oamenii, pentru că atunci am putea studia la fel de bine orice alt om, nici nu ne interesează ceea ce are în comun cu toţi englezii, cu toţii oamenii Renaşterii, cu toţi elizabetanii, cu toţi poeţii, cu toţi dramaturgii sau chiar. Cu toţi dramaturgii elizabetani, pentru că în acest caz am putea studia tot atât de bine pe Dekker sau pe Heywood. Noi urmărim mai ales să descoperim ceea ce este specific lui Shakespeare, ceea ce face ca Shakespeare să fie Shakespeare; şi asta este, evident, o problemă legată de individualitate şi valoare. Chiar şi atunci când studiază o perioadă, o mişcare literară sau o literatură naţională anumită, cercetătorul literar se va ocupa de acestea ca individualităţi cu trăsături şi însuşiri caracteristice care le deosebesc de alte grupări similare.

În favoarea individualităţii se poate aduce şi un alt argument: încercările de a găsi legi generale în literatură au eşuat întotdeauna. Aşa-numita lege a literaturii engleze descoperită de Louis Cazamian, „oscilaţia ritmului spiritului naţional englezesc" între doi poli, sentiment şi intelect (însoţită de afirmaţia subsecventă că aceste oscilaţii devin cu atât mai rapide cu cât ne apropiem de epoca actuală)

este sau banală, sau falsă.

Ea nu mai rezistă de loc când este aplicată la epoca victoriană. *9 Cele mai multe dintre aceste „legi" se dovedesc a fi doar truisme psihologice, ca principiile acţiunii şi reacţiunii sau conformismului şi revoltei care, chiar dacă ar fi deasupra oricărei îndoieli în ceea ce priveşte Valabilitatea, nu ne-ar putea spune ceva într-adevăr semnificativ despre procesul literar. În vreme ce fizica ar realiza cel mai mare triumf dacă ar găsi vreo teorie generală care să reducă la o singură formulă electricitatea şi căldura, gravitaţia şi lumina, nu se poate concepe nicio lege generală care să rezolve problemele cercetării literare: cu cât va fi mai generală cu atât va părea mai abstractă şi, prin urmare, mai găunoasă; cu atât mai mult obiectul concret al operei literare va scăpa înţelegerii noastre.

Există deci două soluţii extreme ale problemei noastre. Prima, la modă datorită prestigiului ştiinţelor naturii, identifică metodele ştiinţifică şi istorică, şi duce fie la simpla acumulare de fapte, fie la stabilirea unor „legi" istorice foarte generalizate. Cea de a doua, tăgăduind că cercetarea literaturii ar fi o ştiinţă, proclamă caracterul personal al „înţelegerii" literare şi „individualitatea" şi chiar „unicitatea" fiecărei opere literare. Dar prin formularea ei extremă, soluţia antiştiinţifică prezintă primejdii evidente. „Intuiţia" personală poate duce la o „apreciere" pur emoţională, la un subiectivism fără rezerve. A sublinia „individualitatea" şi chiar „unicitatea" fiecărei opere literare – deşi reprezintă o reacţie salutară împotriva generalizărilor pripite – înseamnă a uita că nicio operă literară nu poate fi pe de-a-ntregul „unică", pentru că în acest caz ar fi cu totul ininteligibilă. Este, desigur, adevărat că atât Hamlet cât şi un poem ca Trees (Copacii) de Joyce Kilmer sunt unice. Dar chiar şi o grămadă de gunoi este unică în felul ei, în sensul că proporţiile, poziţia şi combinaţiile ei chimice precise nu pot fi reproduse exact de altă grămadă. De altfel, toate cuvintele din orice operă literară de artă sunt, prin însăşi natura lor, „generale" şi nu particulare.

Disputa dintre „universal" şi „particular" în literatură dăinuieşte de când Aristotel a proclamat poezia ca fiind mai universală şi, în consecinţă, mai filosofică decât istoria, oare se ocupă numai de cazuri particulare, şi de când Samuel Johnson a afirmat că poetul nu trebuie „să numere nervurile lalelei". Romanticii şi criticii foarte moderni nu contenesc să accentueze caracterul particular al poeziei, „textura" ei,

caracterul ei concret. *10 Dar trebuie recunoscut că fiecare operă literară este în acelaşi timp şi generală şi particulară sau – poate mai exact – şi individuală şi generală. Căci individualitatea este altceva decât particularitatea şi unicitatea completă. *11 Ca orice fiinţă omenească, fiecare operă literară are caracteristicile ei individuale; dar are, de asemenea, însuşiri comune cu alte opere literare, exact cum fiecare om are trăsături comune cu întreaga omenire, cu toţi indivizii care aparţin aceluiaşi sex, aceleiaşi naţiuni, clase, profesii etc. Aşadar, putem emite şi noi generalizări în legătură cu operele literare, cu drama elizabetană, cu întreaga producţie dramatică, literară, artistică. Critica literară şi istoria literară încearcă amândouă să caracterizeze individualitatea unei opere, a unui autor, a unei perioade sau a unei literaturi naţionale. Dar această caracterizare nu se poate face decât în termeni universali, pe baza unei teorii literare. De aceea ştiinţa literară are foarte mare nevoie astăzi de o teorie literară, de un organon de metode.

Această năzuinţă nu înseamnă însă, desigur, o minimalizare a importanţei înţelegerii şi aprecierii emoţionale ca două condiţii preliminare ale cunoaşterii şi, prin urmare, ale consideraţiilor noastre asupra literaturii. Dar acestea mu sunt decât condiţii preliminare. A susţine că cercetarea literară serveşte numai arta lecturii înseamnă a concepe greşit obiectivul cunoaşterii sistematice, oricât de indispensabilă ar fi această artă pentru cel care studiază literatura. Chiar dacă naţiunea de „lectură" ar fi folosită într-un sens suficient de larg pentru a include înţelegerea critică şi sensibilitatea, arta lecturii rămâne un obiectiv doar pentru cultivarea personală a cititorului. Ca atare ea este cât se poate de recomandabilă şi constituie baza unei întinse culturi literare. Arta lecturii nu poate însă înlocui noţiunea de „cercetare literară" concepută ca o tradiţie suprapersonală, ca un corp în continuă creştere format din informaţii, intuiţie şi judecăţi critice.

<titlu> 2. Natura literaturii

Prima problemă pe care trebuie s-o abordăm este, evident, aceea a obiectului cercetării literare. Ce e literatura? Ce nu e literatura? Care e natura literaturii? Oricât de simple ar părea aceste întrebări, rareori li se dau răspunsuri clare.

Unul dintre răspunsuri consideră drept „literatură" tot ce s-a tipărit. Ar urma deci să studiem „profesia medicală în secolul al XIV-lea" sau „mişcarea planetară la începutul evului mediu" sau

„vrăjitoria în Vechea şi în Noua Anglie". Cum susţinea Edwin Greenlaw, „Nimic din ceea ce are legătură cu istoria civilizaţiei nu este în afara domeniului nostru de studiu"; „în efortul nostru de a înţelege o perioadă sau o civilizaţie nu ne mărginim la beletristică şi nici chiar la documentele tipărite sau în manuscris" şi „trebuie să vedem munca noastră în lumina contribuţiei pe care ar putea s-o aducă la istoria culturii"". Conform concepţiei lui Greenlaw şi potrivit practicii multor cercetători, studiul literaturii a ajuns astfel să fie nu numai strâns legat de istoria civilizaţiei, dar chiar să se identifice cu aceasta. Un asemenea studiu nu este literar decât în sensul că se ocupă de tipărituri sau scrieri, care constituie, în mod necesar, principalul izvor al cunoştinţelor noastre de istorie în sprijinul acestei concepţii, se poate susţine, desigur, că istoricii neglijează aceste probleme, că sunt prea preocupaţi de istoria diplomatică, militară şi economică şi că, aşadar, cercetătorul literar este îndreptăţit să cotropească şi să anexeze un teritoriu vecin. Fără îndoială, nimănui nu trebuie să i se interzică să pătrundă în vreun domeniu care-l interesează şi fără îndoială că se pot invoca numeroase argumente în favoarea cultivării istoriei civilizaţiei în cel mai larg înţeles. Dar, totuşi, un asemenea studiu încetează de a fi literar.

Obiecţia ca aceasta nu ar fi decât o simplă controversă de ordin terminologic este neconvingătoare. De fapt, studiul a tot ceea ce este legat de istoria civilizaţiei nu mai lasă loc pentru cercetările strict literare. Toate distincţiile dispar; se introduc criterii străine de literatură; şi, prin urmare, literatura ajunge să fie considerată de valoare numai în măsura în care furnizează rezultate pentru cutare sau cutare disciplină adiacentă. Aşadar, a identifica literatura cu istoria civilizaţiei înseamnă a nega existenţa unui domeniu specific şi a unor metode specifice proprii cercetării literare.

Alt mod de a defini literatura constă în a-i limita domeniul la „cărţile mari", la cărţile care, indiferent de subiect, sunt „remarcabile prin forma sau expresia lor literară". Aici criteriul este fie numai valoarea estetică, fie valoarea estetică asociată cu o deosebită calitate intelectuală, în cadrul poeziei lirice, al dramaturgiei şi al romanului, cele mai mari opere sunt alese după criterii estetice; alte cărţi sunt selecţionate pe baza reputaţiei sau eminenţei lor intelectuale dublate de însuşiri estetice de un tip destul de îngust: stilul, compoziţia, vigoarea generală a prezentării sunt caracteristicile la care se face apel

de obicei. Acesta este un mod obişnuit de a distinge literatura sau de a vorbi despre ea. Când spunem „asta nu e literatură", exprimăm o judecată de valoare de acest fel; emitem o judecată similară când, vorbind despre o carte de istorie, filosofie s-au ştiinţă, spunem că aparţine „literaturii".

Majoritatea istoriilor literare includ şi analiza operei filosofilor, istoricilor, teologilor, moraliştilor, politicienilor şi chiar a unor oameni de ştiinţă. Ar fi greu de imaginat, de exemplu, o istorie literară a Angliei în secolul al XVIII-lea fără o prezentare amplă a lui Berkeley şi Hume, a episcopului Butler sau a lui Gibbon, a lui Burke şi chiar a lui Adam Smith. Prezentarea acestor autori, deşi, de obicei, mult mai succintă decât aceea a poeţilor, dramaturgilor şi romancierilor, rareori se mărgineşte la analiza valorii strict estetice a operei lor. În majoritatea cazurilor se fac prezentări superficiale şi incompetente ale activităţii acestor autori în chiar domeniul lor de specialitate. În realitate însă, Hume poate fi judecat corect numai ca filosof, Gibbon numai ca istoric, episcopul Butler numai ca apologet şi moralist creştin, iar Adam Smith numai ca moralist şi economist.

Dar în cele mai multe istorii literare aceşti gânditori sunt discutaţi în mod fragmentar, rupţi din contextul potrivit – istoria materiei de care s-au ocupat – deci fără o înţelegere reală a istoriei filosofiei, a teoriei etice, a istoriografiei, a teoriei economice. Evident, istoricul literar nu se poate transforma automat într-un bun cunoscător al istoriei tuturor acestor discipline. El devine pur şi simplu un compilator, un intrus. conştient de propria lui incompetenţă. Din punct de vedere pedagogic, studierea în mod izolat a unor „cărţi mari" poate fi foarte recomandabilă. Trebuie să fim cu toţii de acord că este bine ca cercetătorii – şi mai ales cei începători – să citească cărţi mari sau cel puţin cărţi bune mai degrabă decât compilaţii sau curiozităţi istorice. *2 Ne îndoim însă că acest principiu merită să fie aplicat ca atare în domeniul ştiinţelor, al istoriei sau al oricărei alte discipline acumulative oare progresează continuu. Cât priveşte domeniul istoriei literaturii de imaginaţie, limitarea la cărţile mân" face incomprehensibilă continuitatea tradiţiei literare, dezvoltarea genurilor literare şi chiar însăşi natura procesului literar, pe lângă că ea lasă în umbră factorii sociali, lingvistici, ideologici şi alţi factori determinanţi. Acest principiu introduce un punct de vedere excesiv de „estetic" în istorie, filosofie şi alte discipline similare. Nu există,

evident, niciun alt motiv decât accentul pus pe „stilul" şi organizarea expozitivă pentru a considera că, dintre toţi oamenii de ştiinţă englezi, singur Thomas Huxley este vrednic să fie citit. Potrivit acestui criteriu, cu foarte puţine excepţii, popularizatorii vor fi preferaţi marilor creatori de sisteme: Huxley va fi şi trebuie să fie preferat lui Darwin, iar Bergson, lui Kant.

Credem că folosirea cea mai potrivită a termenului „literatură" este în sensul limitat la arta literaturii, adică la literatura de imaginaţie. Există unele inconveniente în privinţa folosirii termenului în această accepţiune; dar, în engleză, alternativele posibile sunt sau termeni cu înţeles îngust, ca fiction (literatură narativă) sau poetry (poezie), sau termeni stângaci şi derutanţi, ca imaginative literature (literatura de imaginaţie) sau belles-lettres. Una dintre obiecţiile ce se pot aduce termenului de „literatură" este faptul că sugerează (prin etimologia sa de la latinescul litiera) o limitare la literatura scrisă sau tipărită; or, este clar că orice concepţie coerentă despre literatură trebuie să includă şi „literatura orală". În această privinţă termenul german Wortkunst şi termenul rus slovesnost prezintă avantaje faţa de echivalentul lor englezesc.

Calea cea mai simplă de a rezolva problema este de a analiza modul special în care este folosită limba în literatură. Limba este materia primă a literaturii aşa cum sunt piatra sau bronzul pentru sculptură, culorile pentru pictură sau sunetele pentru muzică. Dar nu trebuie să uităm că limba nu este o materie inertă ca piatra, ci este ea însăşi o creaţie a omului, fiind astfel purtătoarea moştenirii culturale a unui grup lingvistic.

Principalele distincţii care trebuie făcute sunt între limba literară (limba scriitorilor) limba vorbită şi limbajul ştiinţific. Modul în care Thomas Clark Pollock tratează această problemă in the nature of Literature *3, deşi corect, nu este pe de-a-ntregul satisfăcător, în special în ce priveşte. precizarea distincţiei dintre limba literară şi limba vorbită. Problema este decisivă şi nu e de loc simplă în practică, deoarece literatura, spre deosebire de alte arte, nu are un mijloc de exprimare oare să fie numai al ei şi deoarece există, fără îndoială, numeroase forme mixte şi tranziţii subtile. Este destul de uşor să facem o distincţie între limbajul ştiinţific şi limba literară. Totuşi, simplul contrast dintre „gândire" şi „emoţie" sau „sentiment" nu este suficient-Literatura conţine şi ea gândire, iar limbajul emoţional nu

este nicidecum limitat la literatură: dovada acestui fapt o poate face o conversaţie între doi îndrăgostiţi sau orice ceartă obişnuită. Limbajul ştiinţific ideal este însă pur „denotativ": el tinde să realizeze o corespondenţă perfectă între semn şi obiectul desemnat. Semnul este complet arbitrar şi de aceea poate fi înlocuit prin semne echivalente. De asemenea, semnul este transparent; adică, fără să atragă atenţia asupra lui însuşi, ne conduce sigur către obiectul desemnat.

Astfel, limbajul ştiinţific tinde spre un sistem de semne similar cu cele din matematică sau din logica simbolică. Idealul lui este o limbă universală, ca acea characteristică universalis pe care, încă la sfârşitul secolului al XVII-lea, începuse s-o elaboreze Leibniz. Comparată cu limbajul ştiinţific, limba literară va părea defectuoasă din anumite puncte de vedere. Ea abundă în ambiguităţi;

ca orice limbă istorică, ea e plină de omonime, de categorii arbitrare sau iraţionale, cum ar fi genul gramatical; ea este saturată de reminiscenţe, asociaţii şi accidente istorice, într-un cuvânt, ea este plină de implicaţii secundare, în afară de aceasta, limba literară este departe de a fi pur referenţială. Ea are latura ei expresivă; ea indică tonul şi atitudinea vorbitorului sau scriitorului. Şi ea nu se mulţumeşte doar să enunţe şi să exprime ceva; ea urmăreşte să şi influenţeze atitudinea cititorului, să-l convingă şi, în cele din urmă, să-şi schimbe mentalitatea. Mai există între limba literară şi limbajul ştiinţific încă o deosebire importantă: în prima se accentuează semnul însuşi, simbolismul sonor al cuvântului. S-au inventat tot felul de metode pentru a atrage atenţia asupra acestuia, ca, de exemplu, metrul, aliteraţia şi figurile de sunet. (a).

Aceste deosebiri faţă de limbajul ştiinţific pot exista, într-o măsură mai mare sau mai mică, în diferitele opere literare: de exemplu, într-un roman figura de sunet va fi mai puţin importantă decât în anumite poezii lirice a căror traducere fidelă este imposibilă, într-un „roman obiectiv", care poate deghiza sau chiar ascunde atitudinea scriitorului, elementul expresiv va fi mult mai puţin însemnat decât într-o poezie lirică „personală". Elementul pragmatic, neglijabil în poezia „pură", poate fi substanţial într-un roman scris cu un anumit scop sau într-o poezie satirică sau didactică. De asemenea, gradul de intelectualizare a limbii poate varia considerabil: există poeme filosofice şi didactice şi romane cu teză care se apropie, cel puţin uneori, de folosirea ştiinţifică a limbii. Totuşi, indiferent de

tipurile mixte care ar apărea la analiza unor opere literare concrete, deosebirile dintre folosirea literară şi folosirea ştiinţifică a limbii sunt limpezi: limba literară este mult mai strâns legată de structura istorică a limbii; ea foloseşte în mod conştient calităţile sonore ale semnului însuşi; ea are latura ei expresivă şi pragmatică pe care limbajul ştiinţific va dori întotdeauna s-o reducă cât mai mult cu putinţă.

Mai mereu de stabilit este distincţia dintre limba vorbită şi limba literară. Limba vorbită nu este o noţiune cu un conţinut uniform: ea include numeroase variante ca limbajul familiar, limbajul comercial limbajul oficial, limbajul religios, jargonul studenţesc. Dar, evident, multe dintre cele ce s-au spus despre limba literară sunt valabile şi pentru celelalte stiluri ale limbii, ou excepţia limbajului ştiinţific.

Limba vorbită are şi ea funcţia ei expresivă, deşi aceasta variază de la comunicarea oficială incoloră la pledoaria pasionată stârnită de un moment de criză emoţională. Limba vorbită este plină de elementele iraţionale şi de schimbările contextuale ale limbii, istorice, deşi există momente când aproape că atinge precizia descrierii ştiinţifice, în limba vorbită semnele sunt numai rareori folosite în mod conştient pentru calitatea lor sonoră. Totuşi, această atitudine conştientă apare în simbolismul sonor al numelor şi acţiunilor sau în jocurile de cuvinte. Fără îndoială, limba vorbită încearcă foarte frecvent să obţină, rezultate practice, să influenţeze acţiuni şi atitudini. Totuşi, ar fi greşit să afirmăm că serveşte doar la comunicare. Vorbirea de ore întregi a unui copil pe care nimeni nu-l ascultă şi pălăvrăgeala aproape fără sens a unui om matur într-o societate arată că limba este folosită de multe ori fără ca funcţia ei să fie strict sau, măcar în mod preponderent, una de comunicare.

În primul rând se impune ca limba literară să fie deosebită din punct de vedere cantitativ de diferitele stiluri obişnuite ale limbii. Ea exploatează resursele limbii mult mai deliberat şi mai sistematic în opera unui poet subiectiv găsim exprimată o „personalitate" mult mai închegată şi mai vie decât cea a persoanelor pe care le întâlnim în viaţa de toate zilele. Unele tipuri de poezie vor folosi în mod absolut intenţionat paradoxul, ambiguitatea, schimbarea contextuală a înţelesului şi chiar şi asocierea ilogică a unor categorii gramaticale cum ar fi genul sau timpul. Limbajul poetic organizează, struneşte resursele limbii vorbite şi uneori chiar le siluieşte în strădania lui de a ne face să înţelegem, de a ne cuceri atenţia. Multe dintre aceste resurse

scriitorul le găseşte formate şi preformate de munca tăcută şi anonimă a multor generaţii. În unele literaturi foarte dezvoltate, şi în special în anumite epoci, poetul se poate mulţumi să folosească o convenţie stabilită: limba, ca să spunem aşa, poetizează pentru el. Totuşi, fiecare operă literară impune o ordine, o organizare, o unitate a materialului ei-uneori această unitate este foarte slabă, ca în multe schiţe sau povestiri de aventuri; dar ea poate ajunge până la organizarea complexă, bine închegată a unor poezii în care este aproape imposibil să schimbi un cuvânt sau poziţia unui cuvânt fără a prejudicia efectul de ansamblu.

Sub aspect pragmatic, deosebirea dintre limba literară şi limba vorbită este mult mai clară. Noi refuzăm să numim poezie şi etichetăm drept retorică goală orice operă literară care încearcă să ne convingă să întreprindem o anumită acţiune concretă. Poezia adevărată ne afectează într-un mod mai subtil. Arta creează un fel de cadru oare scoate conţinutul operei din lumea realităţii. Putem deci reintroduce în analiza noastră semantică unele dintre conceptele obişnuite ale esteticii: „contemplare dezinteresată", „distanţare estetică", „detaşare". Trebuie însă din nou să subliniem că distincţia dintre artă şi nonartă, dintre literatură şi expresia lingvistică neliterară este fluidă. Funcţia estetică se poate extinde la mesaje lingvistice dintre cele mai variate. Ar însemna să avem o concepţie îngustă despre literatură dacă am exclude din sfera acesteia întreaga artă închinată propagandei sau întreaga poezie didactică şi satirică. Trebuie să admitem existenţa unor forme de tranziţie cum sunt eseul, biografia şi o mare parte din literatura retorică. În diferite perioade ale istoriei, domeniul funcţiei estetice creşte sau descreşte: corespondenţa personală a fost considerată uneori o formă artistică, de asemenea şi predica, în vreme ce astăzi, potrivit tendinţei contemporane împotriva confuziei genurilor, se produce o îngustare a funcţiei estetice, se pune un accent deosebit asupra purităţii artei, are loc o reacţie împotriva panestetismului şi a pretenţiilor lui formulate de estetica de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Cel mai nimerit este să nu se considere drept literatură decât operele în care funcţia estetică este dominantă, ceea ce nu ne va împiedica „să recunoaştem existenţă" unor elemente estetice, de stil şi de compoziţie, de pildă, în opere care au un scop complet diferit, străin de estetică, cum ar fi tratatele ştiinţifice, dizertaţiile filosofice, pamfletele politice, predicile. (b)

Dar natura literaturii iese la iveală în modul cel mai clar dacă analizăm lumea la care se referă ea. Sâmburele artei literare se află, evident, în genurile tradiţionale, adică în lirică, epică şi dramă, în toate acestea conţinutul se referă la o lume fictivă, imaginară. Aserţiunile dintr-un roman, dintr-o poezie sau dintr-o dramă nu sunt adevărate în sensul strict al cuvântului; ele nu reprezintă construcţii logice. Există o diferenţă esenţială şi importantă între o relatare făcută într-un roman, fie chiar într-un roman istoric sau într-un roman de Balzac, care pare să ne dea „informaţii" despre întâmplări reale, şi aceleaşi informaţii conţinute într-o carte de istorie sau sociologie. Chiar şi în lirica subiectivă, „eul" poetului este un „eu fictiv, dramatic. Un personaj de roman se deosebeşte de o figură istorică sau de o persoană din viaţa reală. El este făcut numai din propoziţiile care-l descriu sau i-au fost puse în gură de către autor. El n-are trecut, n-are viitor şi uneori n-are nicio continuitate în viaţă. Această observaţie elementară desfiinţează numeroase studii critice care se ocupă de „Hamlet la Wittenberg", de „influenţa tatălui lui Hamlet asupra fiului său", de „firavul şi tânărul Falstaff", de „adolescenţa eroinelor lui Shakespeare", de problema „câţi copii a avut Lady Macbeth". *4 Timpul şi spaţiul dintr-un roman nu sunt cele din viaţa reală. Chiar şi un roman aparent foarte realist, chiar şi „felia de „viaţă" a naturalistului sunt construite conform anumitor convenţii artistice. Constatăm mai ales dintr-o perspectivă istorică mai îndepărtată, cât de mult se aseamănă romanele naturaliste în ce priveşte alegerea temei, tipul caracterizării, evenimentele selectate sau admise, modul de a dirija dialogul. Observăm, de asemenea, convenţionalismul extrem prezent chiar şi în cele mai naturaliste drame nu numai în privinţa alegerii cadrului scenic, dar şi în modul în care se tratează spaţiul şi timpul, în modul în care este decupat şi condus dialogul aşa-zis realist, în modul în care personajele intră şi ies din scenă. *5 Oricare ar fi deosebirile dintre Furtuna şi Nora, ele împărtăşesc acest convenţionalism dramatic.

Dacă admitem că trăsătura distinctivă a literaturii este „ficţiunea", „invenţia" sau „imaginaţia", atunci când vorbim despre literatură ne vom gândi la Homer, Dante, Shakespeare, Balzac, Keats mai degrabă decât la Cicero sau Montaigne, Bossuet sau Emerson. Desigur, vor exista şi cazuri-limită. opere ca Republica lui Platan despre care ar fi greu să tăgăduieşti că posedă, cel puţin în marile mituri, pasaje de „invenţie" şi „ficţiune", dar care rămân în primul rând

opere filosofice. Această concepţie despre literatură este descriptivă ea nu se referă la valoarea operelor. Unei opere mari şi influente nu-i aducem niciun prejudiciu încadrând-o în domeniul retoricii, filosofiei, pamfletului politic, deoarece în toate aceste domenii se pot pune probleme de analiză estetică, de stilistică şi de compoziţie, asemănătoare sau identice cu cele ce se pun în literatură, lipsindu-le însă calitatea centrală de „ficţiune". Această concepţie va include în literatură toate operele de imaginaţie, chiar şi cel mai prost roman, cea mai proastă poezie, cea mai proastă dramă. Este de dorit ca să se facă o deosebire între clasarea unor lucrări în domeniul artei şi evaluarea lor.

Se impune să înlăturăm o confuzie care se face în mod obişnuit. Literatura „de imaginaţie" nu trebuie neapărat să folosească imagini. Limbajul poetic este saturat de imagini artistice, începem cu cele mai simple figuri de stil şi culminând cu complexele sisteme mitologice ale unui Blake sau Yeate. Dar imaginile artistice sunt neesenţiale pentru literatura epică şi, în consecinţă, pentru o mare parte a literaturii. Există poezii bune cu desăvârşire lipsite de imagini; există chiar şi o „poezie a enunţării". *6 În afară de aceasta, imaginile artistice nu trebuie confundate cu imaginile concrete, senzuale, vizuale. Sub influenţa lui Hegel, unii esteticieni din secolul al XIX-lea, ca Vischer şi Eduard von Hartmann, au susţinut că orice artă este „strălucirea sensibilă a ideii", în vreme ce altă şcoală (Fiedler, Hildebrand, Riehl) vorbea despre artă ca „pură vizibilitate". *7 Dar multe opere liberare mari nu evocă imagini senzoriale sau, dacă le evocă, o fac numai incidental, ocazional şi intermitent. *8 În descrierea unui personaj scriitorul poate să nu sugereze de loc imagini vizuale. Cu greu am putea să ne reprezentăm vreunul dintre personajele lui Dostoievski sau Henry James, dar în schimb ajungem să cunoaştem complet starea lor de spirit, mobilurile acţiunilor lor, aprecierile, atitudinile şi dorinţele lor.

Cel mult, scriitorul sugerează un contur schematic sau o singură trăsătură fizică – practica frecventă a lui Tolstoi sau Thomas Mann. Faptul că multe ilustraţii nu ne mulţumesc, deşi sunt executate de artişti buni şi, în unele cazuri, chiar de autorul operei (de pildă, ilustraţiile lui Thackeray), demonstrează că scriitorii ne prezintă doar un contur schematic care nu e menit să fie completat în detaliu.

Dacă ar trebui să ne reprezentăm vizual fiecare metaforă întâlnită în poezie, am sfârşi prin a fi complet dezorientaţi şi năuciţi.

Deşi există cititori care sunt obişnuiţi să-şi reprezinte imagini şi deşi în literatură există pasaje în care un astfel de exerciţiu pare cerut de text, problema psihologică nu trebuie confundată cu analiza mijloacelor metaforice ale poetului. Aceste mijloace reprezintă în mare măsură organizarea unor procese mintale care au loc şi în afara literaturii. Astfel metafora este latentă într-o mare parte din limbajul nostru de fiecare zi şi evidentă în argou şi în proverbe. Termenii cei mai abstracţi derivă, în ultimă instanţă, prin transfer metaforic din relaţii fizice (a cuprinde, a defini, a elimina, substanţă, subiect, ipoteză). Poezia reînvie acest caracter metaforic al limbii şi ne face să fim conştienţi de el, exact în acelaşi mod în care utilizează simbolurile şi miturile civilizaţiilor clasice, teutonice, celtice şi creştine.

Toate aceste deosebiri dintre ceea ce e şi ceea ce nu e literatură, pe care le-am discutat – organizarea, expresia personală, sesizarea şi exploatarea resurselor limbii, lipsa scopului practic şi, desigur, caracterul fictiv – nu constituie altceva decât reformularea, într-un cadru de analiză semantică, a unor străvechi termeni estetici, ca „unitate în varietate", „contemplare dezinteresată", „distanţare estetică", „detaşare", „invenţie", „imaginaţie", „creaţie". Fiecare dintre aceşti termeni surprinde un aspect al operei literare, o trăsătură caracteristică a direcţiilor ei semantice. Niciunul, luat singur, nu este satisfăcător. Se impune, aşadar, cel puţin o concluzie: opera de artă literară nu este un obiect simplu, ci o alcătuire foarte complexă care are un caracter stratificat şi multiple sensuri şi relaţii. Terminologia obişnuită, care vorbeşte despre un „organism", ne poate induce în eroare în oarecare măsură, deoarece subliniază numai un singur aspect, anume acela al „unităţii în varietate" şi sugerează paralelisme biologice care nu întotdeauna sunt potrivite. Pe de altă parte, formula „identitatea dintre conţinut şi formă" în literatură, deşi atrage atenţia asupra umor strânse raporturi de interdependenţă în cadrul operei literare, ne induce în eroare fiind mult prea facilă.

Ea stimulează iluzia că analiza oricărui element al unei opere, indiferent dacă aparţine conţinutului sau tehnicii, este deopotrivă de utilă şi ne scuteşte de obligaţia de a examina opera în totalitatea ei. „Conţinut" şi „formă" sunt termeni folosiţi în sensuri mult prea diferite pentru ca, prin simplă juxtapunere, să poată îi folositori; de fapt, chiar şi după o definire atentă, ei duc la o dihotomie prea simplă a operei literare. O analiză modernă a operei literare trebuie să pornească de la

probleme mai complexe: de la modul ei de existenţă, de la sistemul ei de stratificare. *9

<titlu> 3. Funcţia literaturii

În orice studiu coerent, natura şi funcţia literaturii trebuie să fie corelative. Rostul poeziei decurge din natura ei: fiecare obiect sau clasă de obiecte se poate folosi în modul cel mai eficace şi mai raţional doar potrivit naturii lui sau principalei lui însuşiri. El capătă o utilizare secundară numai când funcţia lui primară s-a perimat; vechea vârtelniţă devine un ornament sau o piesă de muzeu; clavicordul, oare nu mai poate servi pentru muzică, este transformat într-o masă de scris utilă. De asemenea, natura unui obiect reiese din utilizarea lui; el este ceea ce face. Un obiect are structura necesară îndeplinirii funcţiei lui, precum şi diferite accesorii a căror adăugare a devenit posibilă în funcţie de timp şi de materiale şi dezirabilă în funcţie de gust în orice operă literară se pot găsi multe elemente care nu sunt necesare funcţiei ei literare, deşi sunt interesante sau uşor de justificat din alte puncte de vedere.

S-au schimbat oare în decursul istoriei concepţiile despre natura şi funcţia literaturii? Nu este uşor să se răspundă la această întrebare. Dacă ne întoarcem destul de mult în trecut, putem răspunde afirmativ; putem ajunge într-o perioadă în care literatura, filosofia şi religia erau nediferenţiate: dintre greci, Eschil şi Hesiod ar putea ilustra acest lucru. Platon însă poate deja vorbi despre cearta dintre poeţi şi filosofi ca despre o ceartă veche, înţelegând prin aceasta ceva inteligibil pentru noi. Pe de altă parte, nu trebuie să exagerăm importanţa teoriilor apărute la sfârşitul secolului al XIX-lea, în legătură cu „arta pentru artă" sau importanţa teoriilor mai recente privind la poésie pure. „Erezia didactică", cum a numit Poe concepţia despre poezie ca instrument de educaţie, nu trebuie identificată cu vechea părere a Renaşterii că poezia face plăcere şi instruieşte sau că instruieşte făcând plăcere.

În linii mari, lectora unei istorii a esteticii sau a (poeticii lasă impresia că natura şi funcţia literaturii, în „măsura în care pot fi exprimate în termeni generali, pentru a putea fi comparate cu alte activităţi şi valori umane, nu s-au schimbat în esenţă.

Istoria esteticii aproape că ar putea fi rezumată ca un proces dialectic în care teza şi antiteza sunt dulce et utile, cele două epitete date de Horaţiu: poezia este plăcută şi utilă. Aceste adjective, luate

separat, exprimă două concepţii greşite, diametral opuse, despre funcţia poeziei – căci credem că este mai uşor să corelăm dulce et utile pe baza funcţiei decât pe baza naturii literaturii. Părerii că poezia este o plăcere (analoagă oricărei alte plăceri) i se opune părerea că poezia este un mijloc de instruire (la fel ca orice manual).1 Părerii că orice poezie este, sau ar trebui să fie, propagandă i se opune părerea că ea este, sau trebuie să fie, numai sunet şi imagine – un arabesc fără nicio legătură cu lumea emoţiilor umane. Aceste teze antagonice şi-au aflat expresiile lor cele mai subtile, poate, pe de o parte, în părerea că poezia este „joc" şi, pe de altă parte, în ideea că ea este „muncă" („meşteşugul" scrisului, „opera" literară). Niciuna dintre aceste păreri, luată izolat, nu este acceptabilă. Când ni se spune că poezia este „joc", amuzament spontan, simţim că nu se recunoaşte nici grija, îndemânarea şi munca de elaborare a artistului, nici seriozitatea şi importanţa poeziei; iar când ni se spune că poezia este „muncă" sau „meşteşug", simţim că se ignoră bucuria ei şi ceea ce Kant a numit „caracterul ei dezinteresat". Se cade deci să definim funcţia artei în aşa fel încât să facem dreptate şi lui dulce şi lui utile.

Formula lui Horaţiu însăşi ne pune pe drumul cel bun dacă, ţinând seama de faptul că precizia în folosirea terminologiei critice este de dată foarte recentă, vom da termenilor lui Horaţiu un înţeles suficient de larg pentru a îmbrăţişa practica creaţiei literare romane şi renascentiste. Nu trebuie să se considere că utilitatea artei ar consta în lecţiile morale pe care le poate da, lecţii ca aceea pe care, după părerea lui Le Bossu, a vrut s-o dea Homer scriind Iliada sau ca aceea pe care Hegel o găsea în Antigona, tragedia lui favorită.

„Util" este echivalent cu „ceva ce nu este o pierdere de timp", ceva ce nu este un mijloc de „a omorî timpul", ceva ce merită o atenţie serioasă. „Plăcut" este echivalent cu „neplictisitor", „neo-bligatoriu", „un lucru ce este propria lui recompensă".

Putem oare folosi acest dublu criteriu drept bază pentru a defini literatura în general sau numai pentru a defini literatura mare? În studiile mai vechi, distincţia între literatură mare, bună „şi „subliterară" nu apare decât foarte rar. Am putea într-adevăr să ne îndoim că literatura „subliterară" (revista ieftină de aventuri) este „utilă" sau „instructivă", în general, ea este – considerată doar ca un mijloc de „evadare" şi „amuzament". Dar problema se cuvine să fie examinată din punctul de vedere al cititorilor subliterari, nu din cel al

cititorilor de „literatură bună”. Mortimer Adler, cel puţin, ne-ar putea demonstra că există o dorinţă rudimentară de cunoaştere chiar şi în interesul manifestat de cel mai puţin intelectual cititor de romane. Cât despre „evadare”, Kenneth Burke ne-a arătat cât de precară poate deveni această acuzaţie. Visul de evadare, spune el, îl poate ajuta pe cititor să-şi clarifice aversiunea pentru mediul în care se află. Artistul poate… deveni „subversiv” prin simplul fapt că evocă, cu toată inocenţa, o clipă de răgaz pe malul fluviului Mississippi. *2

Răspunzând întrebării pe care am pus-o mai sus, putem spune că orice operă literară este, probabil, „plăcută” şi „utilă” pentru consumatorii indicaţi s-o guste; că ceea ce exprimă ea este superior reveriei sau meditaţiei acestora; că ea le face plăcere atât prin priceperea cu care exprimă ceea ce ei consideră a fi oarecum propria lor. reverie sau meditaţie, cât şi prin sentimentul de uşurare pe care îl trăiesc datorită acestei exprimări.

Când o operă literară funcţionează cu succes, cele două „note”, cea de plăcere şi cea de utilitate, nu trebuie numai să coexiste, ci şi să fuzioneze. Trebuie să subliniem că plăcerea literaturii nu este doar o plăcere preferată dintr-o listă lungă de plăceri posibile, ci o „plăcere superioară”, deoarece se referă la o activitate de tip superior: contemplarea dezinteresată.

Utilitatea literaturii – seriozitatea, caracterul instructiv – este şi ea o seriozitate plăcută, adică nu seriozitatea unei datorii care trebuie îndeplinită sau a unei lecţii care trebuie învăţată, ci o seriozitate estetică, o seriozitate a percepţiei. Relativistul căruia îi place poezia modernă dificilă poate oricând să nesocotească toate consideraţiile estetice şi să reducă gustul său propriu la o preferinţă personală la nivelul jocurilor de cuvinte încrucişate sau a şahului. Pedagogul poate localiza în mod fals seriozitatea unui mare poem sau a unui mare roman în informaţiile istorice sau în utila lecţie morală pe care le furnizează.

Altă problemă importantă este aceea de a şti dacă literatura are o singură funcţie sau mai multe funcţii. În cartea sa Primer for Critics (Abecedar pentru critici) Boas enumera, cu satisfacţie, o pluralitate de funcţii ale literaturii şi de tipuri corespunzătoare de critică; iar la sfârşitul lucrării The Use of Poetry and the Use of Criticism (Utilitatea poeziei şi utilitatea criticii) T.S. Eliot insistă cu tristeţe sau, cel puţin, cu un ton ostenit, asupra „varietăţii poeziei” şi asupra varietăţii funcţiilor

pe care le pot îndeplini, în momente diferite, diferitele feluri de poezie. Dar acestea sunt excepţii. A lua în serios arta sau literatura sau poezia înseamnă, cel puţin în mod obişnuit, a-i atribui o anumită utilitate proprie. Referindu-se la părerea lui Arnold, şi anume că poezia ar putea înlocui religia şi filosofia, Eliot scrie: „... nimic în lumea aceasta sau în lumea viitoare nu poate înlocui nimic..." *3. Cu alte cuvinte, nicio categorie autentică de valori nu are un adevărat echivalent. Nu există veritabili înlocuitori, în practică, literatura poate, evident, să înlocuiască multe lucruri – călătoria sau şederea în ţări străine, experienţa directă, viaţa trăită de altcineva; şi poate fi folosită de istoriografi ca document social. Dar are oare literatura o funcţie pe care nimic altceva nu poate s-o îndeplinească atât de bine ca ea? Sau este cumva literatura doar un amalgam de filosofie, istorie, muzică şi imagini artistice care, într-o economie cu adevărat modernă, ar fi separate? Aceasta este problema fundamentală.

Apărătorii literaturii vor susţine că ea nu este un vestigiu arhaic, ci o permanenţă şi la fel vor susţine mulţi dintre cei oare nu sunt nici poeţi, nici profesori de literatură şi care, în consecinţă, nu au niciun interes profesional pentru supravieţuirea literaturii.

Constatarea practică a existenţei unei valori unice proprii numai literaturii este esenţială pentru orice teorie privind natura acestei valori. Din ce în ce mai mult schimbătoarele noastre teorii despre literatură încearcă să ţină seama de experienţa literară.

O teorie contemporană afirmă utilitatea şi seriozitatea poeziei considerând că ea transmite cunoştinţe – un gen de-cunoştinţe. Poezia este o formă de cunoaştere. Aristotel a spus ceva asemănător în vestita lui afirmaţie că poezia este mai filosofică decât istoria, deoarece istoricul „înfăţişează fapte aievea întâmplate, iar poetul fapte ce s-ar fi putut întâmpla", adică generalul şi probabilul. Acum însă, când istoria, ca şi literatura, pane o disciplină inconsistentă, prost definită şi când ştiinţa este rivalul cel impresionant, se susţine mai degrabă că literatura ne face să cunoaştem acele aspecte de oare ştiinţele exacte şi filosofia nu se ocupă, în timp ce un teoretician neoclasic ca Samuel Johnson putea încă să considere că poezia este „grandoarea generalităţii", unii teoreticieni moderni care aparţin unor şcoli diferite, (de exemplu, Bergson, Gilby, Ransom, Stace) subliniază în mod unanim caracterul particular ad poeziei. Stace spune că piesa Othello nu zugrăveşte gelozia în general, ci gelozia lui Othello, felul special de

gelozie pe care poate s-o simtă un maur căsătorit cu o veneţiană. *4

Teoria şi apologetica literară pot pune accentul fie pe caracterul tipic al literaturii, fie pe caracterul ei particular; pentru că literatura, putem spune, este moi generală decât istoria şi biografia, dar mai particularizată decât psihologia sau sociologia. Dar asemenea schimbări de accent nu există numai în teoria literară, în practica literară, gradul specific de generalitate sau particularitate variază de la operă la operă şi de la perioadă la perioadă. Pilgrim (Pelerinul) şi Everyman (Fiecare om) vor să reprezinte omenirea. Dar Morose (Morocănosul) din comedia Epicoene a lui Ben Jonson este o persoană foarte aparte, plină de ciudăţenii. Principiul caracterizării în literatură a fost întotdeauna definit ca principiu al combinării „tipicului" cu „individualul" – prezentând tipicul în individual sau individualul în tipic, încercările de a interpreta acest principiu, sau anumite teorii derivate din el, n-au fost prea utile.

Tipologiile literare pot fi găsite încă în teoria lui Horaţiu despre decorum (bună-cuviinţă) şi în repertoriul de tipuri din comedia romană (de exemplu soldatul fanfaron, avarul, fiul risipitor şi romantic, servitorul devotat). (Recunoaştem din nou tipologicul în cărţile de caracter din secolul al XVII-lea şi în comediile lui Molière. Dar cum să aplicăm acest concept într-un mod mai general? Este doica din Romeo şi Julieta un tip? Şi, dacă da, tipul cui? Este Hamlet un tip? Pentru publicul elizabetan, a fost, pare-se, un melancolic, ceva în genul tipului descris de doctorul Timothy Bright. Dar el mai reprezintă multe alte lucruri, iar melancolia lui are o geneză şi un context anume, într-un sens, personajul care este în acelaşi timp şi individ şi tip ajunge să fie văzut în această lumină datorită faptului că autorul l-a făcut să reprezinte mai multe tipuri Hamlet este de asemenea un îndrăgostit, sau un om care a fost îndrăgostit, un erudit, un cunoscător în ale dramaturgiei, un scrimer. Fiecare om – chiar şi omul cel mai simplu – este o convergenţă sau un nex de tipuri. Aşa-numitele tipuri de canacter ne par „plate", aşa cum ne par tuturor oamenii cu care avem relaţii de un singur „fel; personajele „rotunde" combină diferite aspecte şi relaţii, sunt prezentate în diferite contexte – în viaţa publică, în viaţa particulară, în ţări străine. *5

Una dintre valorile de cunoaştere ale dramei şi romanului este cea psihologică. „Romancierii ne pot învăţa despre natura umană mai multe decât psihologii" este o afirmaţie obişnuită. Homey îi recomandă

pe Dostoievski, Shakespeare, Ibsen şi Balzac ca surse inepuizabile. E.M. Forster, în Aspects of the Novel (Aspecte ale romanului), vorbeşte despre numărul foarte limitat al persoanelor a căror viaţă şi mobiluri interioare le cunoaştem şi consideră ca un mare merit al romanului că relevă viaţa introspectivă a personajelor.6 Probabil că vieţile interioare pe care scriitorul le atribuie personajelor lui sunt luate din propria lui introspecţie vigilentă. Se poate spune că marile romane sunt adevărate surse de inspiraţie pentru psihologi sau că sunt istorii ale unor cazuri (adică ilustrative, exemple tipice). Dar mei se pare că ne întoarcem la faptul că psihologii folosesc romanul numai pentru valoarea lui tipică, generalizată: ei îl smulg pe Père Goriot, personajul, din întreaga ambianţă (La Maison Vauquer) şi din contextul celorlalte personaje.

Max Eastman, care e un poet minor, se îndoieşte că în secolul ştiinţei „gândirea literară" ar putea avea pretenţia să descopere adevărul. „Gândirea literară" este pur şi simplu gândires nespecializată, diletantă, din zilele de dinaintea dezvoltării ştiinţei, care încearcă să persiste şi care se foloseşte de uşurinţa ei de exprimare pentru a crea impresia că exprimă „adevărurile" într-adevăr importante. Adevărul din literatură este acelaşi ca şi adevărul dinafară literaturii, adică înseamnă cunoaştere sistematică şi verificabilă. Romancierul nu are la dispoziţie o cale scurtă şi vrăjită pe care să ajungă la acea stare actuală a cunoaşterii din ştiinţele sociale oare constituie „adevărul" în funcţie de care „lumea" lui, realitatea lui fictivă trebuie verificată. Dar în acest caz, crede Eastman, cel ce scrie literatură de imaginaţie – şi mai ales poetul – greşeşte dacă îşi închipuie că sarcina lui primordială este de a descoperi şi a împărtăşi adevărul. Adevărata lui menire este să ne facă să percepem ceea ce vedem şi să ne imaginăm ceea ce ştim deja, teoretic sau practic. *7

Este greu să tragem o linie de demarcaţie între concepţia despre poezie ca sesizare netă a unui lucru dat şi concepţia despre poezie ca „intuiţie artistică". Ne atrage oare artistul atenţia asupra unor lucruri pe care am încetat de a le percepe sau ne face să vedem lucruri pe care nu le-am văzut, deşi au fost în faţa noastră tot timpul? Ne amintim de desenele în alb şi negru în care există figuri ascunse sau feţe compuse din punt-te şi linii întrerupte: ele au fost acolo tot timpul, dar nu le-am văzut ca un întreg, ca desene, în Intentions (Intenţii), Wilde citează descoperirea de către Whistler a valorii estetice a ceţii, descoperirea,

de către prerafaeliţi, a frumuseţii anumitor tipuri de femei care până atunci nu fuseseră considerate nici frumoase, nici „tipice". Constituie oare acestea exemple de „cunoaştere" sau de „adevăr"? Ezităm. Sunt, spunem noi, descoperiri ale unor noi „valori perceptibile", ale unor noi „calităţi estetice".

Înţelegem în general de ce esteticienii ezită să nege că „adevărul" ar fi un atribut şi un criteriu al artei *8:

pe de o parte, el reprezintă un termen onorific şi, atribuit artei, justifică respectul serios pentru artă, considerarea acesteia ca una dintre valorile supreme; pe de altă parte, există o temere, care numai logică nu este, că dacă arta nu e „adevărată" atunci e o „minciună", aşa cum brutal a numit-o Platon. Literatura de imaginaţie reprezintă o „ficţiune", o „imitaţie artistică, verbală a vieţii". Opusul noţiunii de „ficţiune" nu este „adevăr", ci „fapt real" sau „existenţă în timp şi spaţiu". Iar „faptul real" e mai spinos decât probabilitatea pe care trebuie s-o trateze literatura. *9

De asemenea, dintre toate artele, literatura pare să fie mai cu deosebire aceea care ridică pretenţii la exprimarea „adevărului" prin concepţia despre viaţă (Weltanschauung) prezentă în orice operă închegată din punct de vedere artistic. Firește că filosofii sau criticii au să considere că unele dintre aceste „concepţii" sunt mai adevărate decât altele (Eliot, de pildă, consideră concepţia despre viaţă a lui Dante mai adevărată decât cea a lui Shelley sau chiar decât cea a lui Shakespeare); căci orice filosofie matură a vieţii conţine o măsură de adevăr – sau, în orice caz, pretinde că-l conţine. Adevărul literaturii, aşa cum îl vedem noi acum, pare să fie adevărul cuprins în „literatură – adică filosofia existentă, în formă conceptuală sistematică, în afara literaturii, dar care poate fi aplicată literaturii, care poate fi ilustrată sau întruchipată în literatură. În acest sens, în opera lui Dante, adevărul îl reprezintă teologia catolică şi filosofia scolastică. Concepţia lui Eliot despre poezie în relaţia ei cu „adevărul" pare a avea, în mod esenţial, această natură. Adevărul este apanajul gânditorilor sistematici; iar autiştii nu sunt asemenea gânditori, deşi pot încerca să fie, dacă nu există filosofi a căror operă s-o poată asimila în mod corespunzător. *10

Întreaga controversă pare să fie, în mare măsură, semantică. Ce înţelegem prin „cunoaştere", „adevăr", „înţelepciune"? Dacă orice adevăr este conceptual şi teoretic, atunci artele – chiar şi arta literară –

nu pot fi forme ale adevărului. Pe de altă pante, dacă se acceptă definiţii pozitiviste, restrictive, care limitează adevărul la ceea ce poate fi verificat metodic de către oricine, atunci arte. nu poate fi, experimental, o formă a adevărului în această situaţie soluţia pare a fi să admitem existenţa unui adevăr bimodal sau plurimodal, să admitem că există diferite „moduri de a cunoaşte" sau că există două tipuri fundamentale de cunoaştere, fiecare folosind un sistem propriu de semne lingvistice: ştiinţele, oare folosesc modul „discursiv" şi artele, care folosesc modul „reprezentativ". *11

Reprezintă oare arabele tipuri adevărul? Primul se referă la ceea ce se înţelege de obicei prin filosofie, în timp ce ultimul se referă la „mitul" religios şi la poezie. Acesta din urmă ar putea fi numit mai degrabă „adevărat" decât „adevăr". Calitatea adjectivală ar exprima deosebirea în ceea ce priveşte centrul de greutate: arta este substantival frumoasă şi atributiv adevărată (adică nu este în conflict cu adevărul). În poemul său Ars Poetica (Arta poetică), MacLeish încearcă să împace cerinţele frumuseţii literare şi ale filosofiei prin formula: poezia este „egală cu adevărul, nu adevărată"; cu alte cuvinte, poezia este tot atât de serioasă şi tot atât de importantă ca filosofia (ştiinţa, cunoaşterea, înţelepciunea) şi are echivalenţa adevărului, este veridică.

În pledoaria ei în favoarea simbolismului reprezentativ ca formă a cunoaşterii, Susanne Langer pune accentul nu atât pe literatură cât pe artele plastice şi, în special, pe muzică. Se pane că ea consideră literatura ca fiind oarecum o combinaţie de „discursiv" şi de „reprezentativ". Dar elementul mitic sau imaginile arhetipice ale literaturii ar corespunde ideii ei despre reprezentativ. *12

Trebuie să facem distincţie între concepţiile potrivit cărora arta constă în descoperirea sau intuiţia adevărului şi concepţia că arte – şi în mod special literatura – este propagandă, adică ideea că scriitorul nu este descoperitorul, ci propagatorul persuasiv al adevărului. Termenul „propagandă" este foarte labil şi are nevoie de o examinare mai atentă, în S.U.A., în limbaj comun, acest termen nu e folosit decât în legătură cu teorii considerate primejdioase şi răspândite de oameni în care nu avem încredere. Cuvântul implică intenţie, calcul şi se aplică de obicei unor doctrine sau programe anumite, relativ îngrădite. *13 Limitând astfel sensul termenului, am putea spune că unele opere de iartă (de tip inferior) reprezintă propagandă, dar că arta mare sau arta

bună sau Arta nu poate fi în niciun caz propagandă.

Dacă extindem însă conţinutul noţiunii, aşa încât să însemne „efortul, conştient sau nu, al scriitorului de a-i face pe cititori să împărtăşească atitudinea lui faţă de viaţă", atunci devine plauzibilă afirmaţia că toţi artiştii sunt, sau ar trebui să fie, propagandişti sau (răsturnând complet poziţia exprimată în propoziţia precedentă) că toţi artiştii sinceri, cu simţ de răspundere, sunt moralmente obligaţi să fie propagandişti.

După părerea lui Montgomery Beigion, scriitorul este un

„Propagandist inconştient". Adică, fiecare scriitor adoptă o concepţie sau o teorie despre viaţă… Scopul operei este întotdeauna de a-l convinge pe cititor să accepte acea concepţie sau teorie. Această acţiune de convingere este totdeauna ilicită. Cu alte cuvinte, cititorul este făcut să creadă ceva şi el îşi dă încuviinţarea sub hipnoză – arta prezentării îl seduce pe cititor…

Eliot, oare îl citează pe Belgion, răspunde făcând distincţie între „scriitorii la care e greu să te gândeşti ca fiind propagandişti" şi scriitorii care sunt „propagandişti inconştienţi" şi o a treia categorie de scriitori care, ca Lucreţiu şi Dante, sunt nişte propagandişti „deosebit de conştienţi şi cu mult simţ de răspundere"; şi Eliot consideră că judecarea simţului de răspundere depinde atât de intenţia autorului cât şi de efectul istoric, *14 Multora ar putea să li se pară că noţiunea de „propagandişti cu simţul răspunderii" conţine o contradicţie; dar interpretată ca un nod de tendinţe contrare, ea are un înţeles. Arta serioasă implică o concepţie despre viaţă care poate fi exprimată în termeni filosofici, şi chiar şi sub forma unui sistem. *15 între coerenţa artistică (care este numită uneori „logică artistică") şi coerenţa filosofică există o oarecare corelaţie. Artistul cu simţul răspunderii nu vrea să amestece emoţia şi gândirea, sensibilitatea şi înţelegerea, sinceritatea simţirii şi meditaţia. Concepţia despre viaţă pe care artistul cu simţul răspunderii o exprimă perceptual nu este – aşa cum sunt majoritatea concepţiilor care au succes ca „propagandă" – simplă; iar o concepţie despre viaţă, corespunzător de complexă, nu poate, prin sugestie hipnotică, să îndemne la acţiuni premature sau naive.

Rămâne să ne mai ocupăm de acele concepţii despre funcţia literaturii care gravitează în jurul cuvântului „catharsis". Acest cuvânt grecesc, folosit de Aristotel în Poetica, a avut o istorie lungă. Exegeza sensului în care Aristotel a folosit acest cuvânt este încă controversată,

dar ceea ce a vrut să spună Aristotel, deşi reprezintă o problemă interesantă pentru exegeţi, nu se cade să fie confundat cu problema căreia acest termen a ajuns să-i fie aplicat. Funcţia literaturii, spun unii, este să ne elibereze – scriitori sau cititori – de apăsarea emoţiilor. Să exprimi emoţiile înseamnă să te eliberezi de ele, aşa cum se zice că Goethe s-a eliberat de Weltschmerz scriind Suferinţele tânărului Werther. Se afirmă că spectatorul unei tragedii sau cititorul unui roman trăieşte şi el un sentiment de eliberare şi uşurare. Emoţiilor lui li s-a oferit un obiectiv asupra căruia să se concentreze şi, la sfârşitul experienţei lui estetice, el rămâne cu „sufletul senin". *16

Dar oare literatura ne eliberează de emoţii sau, dimpotrivă, le incită? Tragedia şi comedia, spume Platon, „hrănesc şi adapă emoţiile noastre când noi de fapt ar trebui să le înăbuşim" Sau, dacă într-adevăr literatura ne eliberează de emoţii, nu e oare o greşeală ca ele să fie cheltuite pe ficţiuni poetice? Sfântul Augustin mărturiseşte că în tinereţea lui a trăit în păcat de moarte; totuşi „toate acestea nu le-am plâns, eu care am plâns moartea Didonei". Oare există o literatură incitantă şi o literatură cathartică, sau există doar cititori cu reacţii diferite? *17 Pe de altă parte, se pune întrebarea: trebuie orice artă să fie cathartică? Acestea sunt probleme care vor fi tratate la capitolele „Literatura şi psihologia" şi „Literatura şi societatea"; dar am fost nevoiţi să le ridicăm de pe acum, în mod preliminar.

În concluzie: problema funcţiei literaturii are o îndelungată istorie – în lumea apuseană, de la Platon până în prezent. Ba nu este o problemă ridicată instinctiv de poeţi sau de cei cărora le place poezia; pentru aceştia, după cum a spus o dată Emerson, „Frumuseţea este propria ei raţiune de a fi". Problema este pusă mai degrabă de către utilitarişti şi moralişti, sau de către oamenii de stat şi de către filosofi, adică de către exponenţii altor valori speciale sau de către arbitrii care cugetă şi cântăresc toate valorile. Care este, întreabă ei, utilitatea poeziei – cui bono?

Şi ei pun întrebarea referindu-se la întreaga perspectivă socială sau umană, în faţa acestei întrebări, poeţii şi cititorii de poezie se văd siliţi „ca cetăţeni responsabili din punct de vedere moral şi intelectual, să dea societăţii un răspuns chibzuit. Ei fac acest lucru într-un pasaj dintr-o Ars Poetica. Ei scriu o Apărare sau o Apologie a poeziei: echivalentul literar a ceea ce în teologie se numeşte „apologetică". *18 Scriind în acest scop şi adresându-se acestui public, firește că ei. pun

accentul mai mult pe „utilitatea” decât pe „plăcerea” literaturii; şi de aceea astăzi, ar fi uşor, din punct de vedere semantic, să se identifice „funcţia” literaturii cu relaţiile ei extrinsece. Dar de la mişcarea romantică încoace, poeţii au dat adesea un răspuns diferit atunci când au fost provocaţi de societate: un răspuns pe care A.C. Bradley îl numeşte „poezie de dragul poeziei”; *19 şi bine fac teoreticienii că lasă ca termenul de „funcţie” să fie folosit de toate nuanţele „apologeticii”. Folosind cuvântul în acest sens, spunem că poezia are multe funcţii posibile. Funcţia ei principală este fidelitatea faţă de propria ei natură.

<titlu> 4. Teoria, critica şi istoria literară

Întrucât am stabilit existenţa unei baze raţionale pentru studiul literaturii, trebuie să conchidem că este posibilă o cercetare sistematică şi completă a acesteia-Limba engleză nu dispune de un termen satisfăcător pentru a denumi acest studiu. Termenii cei mai obişnuiţi sunt literary scholarship (ştiinţa şi philology (filologia). Primul termen nu ne satisface în întregime numai pentru că pare să excludă „critica” şi să accentueze natura academică a studiului; el este acceptabil, desigur, dacă atribuim cuvântului scholar (cărturar) sensul complex pe care i-l atribuie Emerson. Al doilea” termen, philology, poate da loc la multe confuzii. Istoric, el a fost folosit pentru a include nu numai toate studiile literare şi lingvistice, ci şi studierea tuturor plăsmuirilor minţii omeneşti. Deşi acest termen a atins răspândirea cea mai mare în Germania secolului al XIX-lea, el mai supravieţuieşte în titlurile unor reviste ca Modern Philology, Philological Quarterly şi Studies în Philology. Boeckh, care a scris o fundamentală Eiicyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften (publicată în 1877, dar bazată pe prelegeri datând în parte încă din 1809) 1, a definit filologia ca „ştiinţa a tot ce se cunoaşte”, incluzând deci studiul limbilor şi literaturilor, antelor şi politicii, religiei şi moravurilor sociale. Practic identică cu „istoria literară” a lui Greenlaw, filologia lui Boeckh este evident justificată de nevoile studiilor clasice, pentru care ajutorul istoriei şi arheologiei pare deosebit de util. La Boeckh studiul literaturii este numai o ramură a filologiei, concepută ca o ştiinţă globală a civilizaţiei, şi mai ales o ştiinţă a ceea ce el, cu romantismul său german, a numit „Spiritul Naţional”. Astăzi, din cauza etimologiei acestui termen şi pe baza conţinutului majorităţii scrierilor specialiştilor, prin filologie se înţelege adesea lingvistica, şi, în special, gramatica istorică şi studiul formelor vechi ale limbilor. Deoarece

termenul are atât de multe şi divergente înţelesuri, este preferabil să fie abandonat.

Alt termen posibil pentru denumirea muncii celui care studiază literatura este cel de „cercetare". Dar acesta pare cât se poate de nefericit, deoarece accentuează mai mult investigarea preliminară a materialelor şi face, sau pare să facă, o distincţie greu de susţinut între materialele care trebuie „investigate" şi cele care sunt uşor accesibile. De exemplu, când mergi la British Museum să citeşti o carte rară, faci „cercetare", dar când stai acasă într-un fotoliu şi citeşti o reeditare a aceleiaşi cărţi s-ar părea că procesul mintal care are loc este diferit, în cel mai bun caz termenul sugerează anumite operaţii preliminare, a căror natură şi anvergură variază considerabil în funcţie de natura problemei. Dar „cercetare" nu reuşeşte să sugereze acele preocupări subtile privind interpretarea, caracterizarea şi aprecierea materialelor care sunt caracteristice studiilor literare.

În cadrul „domeniului nostru de studii, distincţiile dintre teoria, critica şi istoria literară sunt, desigur, foarte importantă. Există, în primul rând, distincţia dintre concepţia despre literatură ca o ordine simultană şi concepţia care consideră literatura, în primul rând, ca un şir de opere rânduite în ordine cronologică şi privite ca părţi integrante ale procesului istoric. Există apoi distincţia dintre studiul principiilor şi criteriilor literaturii şi studiul operelor literare concrete, luate izolat sau în ordine cronologică. Credem că este bine să atragem atenţia asupra acestor distincţii „numind teorie literară" studiul principiilor categoriilor, criteriilor literaturii etc., şi numind fie „critică literară" (esenţialmente statică în abordarea problemelor), fie istorie literară studiul unor opere literare anumite. Desigur, termenul de „critică literară" este adesea folosit într-o accepţiune care include întreaga teorie literară; dar o astfel de folosire ignoră utilitatea distincţiei pe care am făcut-o. Aristotel a fost teoretician; Sainte-Beuve, în primul rând critic. Kenneth Burke este în mare măsură un teoretician al literaturii, în timp ce R.P. Blackmur este critic literar. Termenul „teoria literaturii" ar putea foarte bine să îmbrăţişeze – aşa cum se face în cartea de faţă – atât „teoria criticii literare" cât şi „teoria istoriei literare".

Aceste distincţii sunt destul de clare şi destul de larg acceptate, în schimb mai puţin comună este înţelegerea faptului că metodele amintite nu pot fi folosite în mod izolat, că ele se presupun unele pe

altele atât de mult, încât nu se poate concepe teoria literară fără critică şi istorie, sau critica, fără teorie şi istorie, sau istoria, fără teorie şi critică. Este evident că teorie literară nu se poate face decât pe baza studiului unor opere literare concrete. Nu se poate ajunge la criterii, categorii şi scheme în evacua. Invers, critica sau istoria nu sunt posibile fărão. serie de probleme, fără un sistem de concepte, fără unele puncte de reper, fără unele generalizări. Aici nu ne aflăm, desigur, în faţa unei dileme insolubile: noi citim întotdeauna cu unele idei preconcepute, idei pe care le schimbăm şi le modificăm mereu pe măsură ce ne îmbogăţim experienţa literară. Procesul este dialectic: se produce o interpenetrare reciprocă a teoriei şi practicii.

Au existat încercări de a despărţi istoria literară de teorie şi critică. De exemplu, F.W. Bateson *2 a susţinut că istoria literară arată că A derivă din B, în timp ce critica declară că A este mai bun decât B. Conform acestei păreri, istoria literară se ocupă de fapte verificabile; critica, de probleme de opinie şi convingere. Dar această distincţie este greu de susţinut. În Istoria literară nu există aspecte care să fie „fapte" complet neutre, în însăşi alegenea materialelor sunt implicate judecăţi de valoare: în simpla distincţie preliminară care se face între cărţi şi literatură, în simpla acordare de spaţiu unui autor sau altuia. Chiar şi stabilirea unei date sau a unui titlu presupune o anumită apreciere prin care se selectează cartea sau evenimentul respectiv din milioanele de alte cărţi şi evenimente. Chiar dacă admitem că există fapte relativ neutre, fapte ca, de exemplu, datele, titlurile, evenimentele biografice, nu facem altceva decât să admitem posibilitatea alcătuirii unor anale ale literaturii. Dar orice problemă ceva mai avansată, chiar şi o problemă de critică de texte sau de cercetarea surselor şi influenţelor, necesită mereu acte de apreciere.

De exemplu, o afirmaţie ca „Pope derivă din Dryden" presupune nu numai actul alegerii lui Dryden şi Pope dintre nenumăraţii versificatori ai timpurilor lor, dar necesită cunoaşterea caracteristicilor lui Dryden şi Pope şi apoi o activitate constantă de cântărire, comparare şi selecţie care este esenţialmente critică.

Problema colaborării dintre Beaumont şi Fletcher poate fi rezolvată numai dacă admitem importantul principiu că anumite trăsături (sau procedee) stilistice sunt legate mai mult de unul decât de celălalt dintre cei doi scriitori; altfel trebuie să acceptăm diferenţele stilistice ca simplu fapt obiectiv.

Dar de obicei problema separării istoriei literare de critica literară este pusă altfel. Nu se tăgăduieşte necesitatea actelor de apreciere, dar se afirmă că fiecare literă are propriile ei norme şi criterii specifice, adică cele ale veacurilor trecute. Noi – spun aceşti adepţi ai. reconstituirilor literare – trebuie să pătrundem în mintea şi atitudinile epocilor trecute şi să le acceptăm normele, incluzând în mod deliberat amestecul nedorit al propriilor noastre idei preconcepute. Această concepţie, numită „istoricism", a fost elaborată „sistematic în Germania în secolul al XIX-lea, deşi chiar şi acolo a fost criticată de teoreticieni ai istoriei literare de talia lui Ernst Troeltsch. *3 Acum se pare că ea a pătruns, direct sau indirect, în Anglia şi Statele Unite şi mulţi dintre „istoricii literari" pe care îi avem se pronunţă, mai mult sau mai puţin dar, în favoarea ei. Hardin Craig, de exemplu, spune că cea mai nouă şi mai valoroasă trăsătură caracteristică a lucrărilor recente este faptul că ele „evită gândirea anacronică". *4 E.E. Stoll, studiind convenţiile teatrului elizabetan şi cerinţele publicului vremii, dezvoltă teoriacă reconstituirea intenţiei autorului trebuie să fie scopul principal al istoriei literare *5. O teorie asemănătoare stă la baza numeroaselor încercări de a cerceta teoriile psihologice elizabetane, cum ar fi teoria umorilor, sau concepţiile ştiinţifice sau pseudoştiinţifice ale poeţilor. *6 Rosemond Tuve a încercat să explice originea şi sensul imagisticii metafizice prin înrâurirea pe care a exercitat-o logica lui Ramus asupra lui Donne şi a contemporanilor săi. *7

Deoarece asemenea studii nu pot decât să creeze convingerea că în diferite perioade au fost cultivate concepţii şi convenţii critice diferite, s-a tras concluzia că fiecare epocă este o unitate independentă, exprimată prin propriul ei tip de poezie, care nu are nimic comun cu vreun alt tip.

Această concepţie a fost expusă direct şi persuasiv de Frederick A. Pottle în Idiom of Poetry (Limbajul poeziei). *8 El numeşte această poziţie (relativism critic) şi vorbeşte de profunde „schimbări de sensibilitate", de o „totală discontinuitate" în istoria poeziei. Argumentarea lui este cu atât mai interesantă cu cât o îmbină cu acceptarea unor norme absolute în domeniul eticii şi al religiei.

În cel mai bun caz, această concepţie despre „istoria literară" cere din partea cercetătorului un efort de imaginaţie, de „empatie" de profundă comuniune cu o epocă trecută sau cu un gust dispărut. S-au

făcut încercări încununate de succes de a se reconstitui concepţia generală de viaţă, atitudinile, principiile, prejudecăţile şi convingerile oare au stat la baza multor civilizaţii. Avem bogate cunoştinţe despre atitudinea grecilor faţă de divinităţile lor, faţă de femei şi faţa de sclavi; putem descrie în detaliu cosmologia evului mediu; şi am încercat să arătăm modul foarte diferit de a vedea, sau cel puţin tradiţiile şi convenţiile artistice foarte diferite implicate de arta bizantină şi chineză. Mai ales în Germania există o pletoră de studii, multe dintre ele influenţate de Spengler, asupra omului-gotic, omului baroc – toţi presupuşi a fi complet diferiţi de epoca noastră, trăind într-o lume proprie.

În studiul literaturii, această încercare de reconstituire istorică a dus la punerea unui puternic accent pe intenţiile autorilor, intenţii care se presupune că pot fi studiate în cadrul istoriei – criticii şi a gustului literar. De obicei se consideră că dacă putem stabili aceste intenţii şi putem constata că autorii şi le-au realizat, critica nu-şi mai are rostul. Autorul a servit un obiectiv contemporan şi nu mai este nevoie şi nici nu avem măcar posibilitatea de a-i mai critica opera. Metoda duce astfel la admiterea unui singur criteriu critic, cel al succesului contemporan. Există apoi nu una sau două, ci literalmente sute de concepţii despre literatură, independente, diferite şi care se exclud reciproc, care, într-un fel, sunt toate „corecte". Idealul poeziei este" sfărâmat în atâtea ţăndări, încât nu rămâne nimic din el: rezultatul nu poate fi decât o anarhie generală sau, mai degrabă, o nivelare a tuturor valorilor. Istoria literaturii este redusă la o serie de fragmente fără legătură şi, prin urmare, în ultimă instanţă, incomprehensibile.

O părere mai moderată este aceea că există idealuri poetice opuse care sunt atât de deosebite, încât nu au niciun numitor comun: idealul clasic şi idealul romantic, idealul lui Pope şi idealul lui Wordsworth, poezia enunţării şi poezia implicaţiei.

Ideea că „intenţia" autorului ar fi adevăratul obiect al istoriei literare ne pare însă absolut greşită. Sensul unei opere literare nu este epuizat de intenţia ei, nu este echivalent cu aceasta. Ca sistem de valori, ea duce o viaţă independentă. Semnificaţia totală a unei opere literare au poate fi definită numai prin semnificaţia acesteia pentru autor şi contemporanii lui. Ea este mai degrabă rezultatul unui proces de creştere, adică al istoriei aprecierilor critice făcute de numeroşii ei

cititori în decursul veacurilor. Ne pare nepotrivit şi, de fapt, imposibil să declarăm, aşa cum fac cei care încearcă să reconstituie istoria, că tot acest proces este lipsit de interes şi că trebuie să ne întoarcem doar la începuturile lui. Este pur şi simplu imposibil să încetăm de a fi oameni ai secolului al XX-lea când ne angajăm în judecarea trecutului: nu putem da uitării asociaţiile de idei pe care le comportă propria noastră limbă, atitudinile recent adoptate, influenţa şi aportul secolelor din urmă. Nu putem deveni cititori contemporani ai lui Homer sau ai lui Chaucer sau spectatori ai reprezentaţiilor date în teatrul lui Dionysos din Atena sau în teatrul „Globe" din Londra. Va exista întotdeauna o deosebire categorică între un act de reconstituire imaginară şi adeziunea efectivă la un punct de vedere trecut. Nu putem să credem sincer în Dionysos şi în acelaşi timp să râdem de el, aşa cum făceau probabil spectatorii Bacantelor lui Euripide *9; şi puţini dintre noi acceptă cercurile Infernului şi muntele Purgatoriului înfăţişate de Dante drept adevăruri în sensul strict al cuvântului. Dacă într-adevăr am putea reconstitui înţelesul ce-l avea Hamlet pentru publicul contemporan lui Shakespeare, n-am face decât să-l sărăcim. Am suprima înţelesurile îndreptăţite pe care generaţiile următoare le-au aflat în Hamlet. Am închide calea unei noi interpretări. Aceasta nu înseamnă însă o pledoarie în favoarea unor denaturări subiective şi arbitrare: problema de a face distincţie între interpretările „corecte" şi cele viciate rămâne, şi va trebui să fie soluţionată de la caz la caz. Istoricul literar nu se va mulţumi să judece o operă literara numai din punctul de vedere al epocii noastre – acesta fiind un privilegiu al criticului care reevaluează trecutul în lumina necesităţilor unui stil sau unui curent actual.

Pentru el ar putea îi chiar instructiv să privească o operă literară din punctul de vedere al unei a treia epoci care să nu fie Contemporană nici ou el, nici cu autorul, sau să treacă în revistă întreaga istorie a interpretărilor şi aprecierilor critice date unei opere anumite, ceea ce va constitui o călăuză pentru descoperirea semnificaţiei totale a acesteia.

În practică, o opţiune atât de categorică între punctul de vedere istoric şi cel actual este aproape imposibilă. Trebuie să ne ferim atât de falsul relativism cât şi de falsul absolutism sunt un rezultat al procesului istoric de evaluare, proces pe care, la rândul lor, aceste valori ne ajută să-l înţelegem. Replica la relativismul istoric nu este un

absolutism doctrinar care apelează la „natura umană neschimbătoare" sau la „universalitatea artei". Trebuie mai degrabă să adoptăm o concepţie pentru care cel mai potrivit îmi pare termenul de „perspectivism". Trebuie să putem raporta o operă literară la valorile propriei ei epoci şi la valorile tuturor perioadelor ulterioare creării ei. O operă literară este în acelaşi timp „eternă" (adică păstrează o anumită identitate) şi „istorică" (adică trece printr-un proces de dezvoltare care poate fi urmărit). Relativismul reduce istoria literaturii la o serie de fragmente disparate şi deci discontinue, în timp ce majoritatea concepţiilor absolutiste fie că servesc numai o situaţie actuală trecătoare, fie că se întemeiază (cum e cazul cu criteriile neoumaniştilor, marxiştilor şi neotomiştilor) pe vreun ideal abstract, străin de literatură, nepotrivit formei istorice a literaturii. Termenul de „perspectivism" implică recunoaşterea faptului că există o singură poezie, o singură literatură, comparabilă de-a lungul veacurilor, care se dezvoltă, care se transformă, care e plină de posibilităţi. Literatura nu este nicio serie de opere unice care nu au nimic comun unele cu altele, nicio serie de opere închise în anumite cicluri de timp ca romantismul sau clasicismul, epoca lui Pope şi epoca lui Wordsworth. Şi, desigur, nu reprezintă nici acel „univers-bloc" al uniformităţii şi imutabilităţii pe care un clasicism mai vechi îl considera ideal. Aut absolutismul cât şi relativismul constituie o eroare; dar astăzi, cel puţin în Anglia şi Statele Unite, pericolul cel mai grav constă într-un relativism care este echivalent cu o anarhie a valorilor, cu o abdicare a criticii de la menirea ei.

În practică, niciodată nu s-a scris vreo istorie literară oare să nu aibă la bază anumite principii de selecţie şi să nu încerce să facă unele caracterizări şi evaluări. Istoricii literari care tăgăduiesc importanţa criticii sunt şi ei, în mod inconştient, critici, de obicei critici lipsiţi de independenţă, care n-au făcut decât să preia anumite principii şi reputaţii stabilite, în prezent, ei sunt de obicei romantici întârziaţi care şi-au închis minţile pentru toate celelalte tipuri de artă şi mai ales pentru literatura modernă. Dar, aşa cum a observat în mod foarte pertinent R.G. Collingwood, un om „care pretinde că ştie de ce Shakespeare este poet. pretinde, în mod tacit, că ştie dacă Gertrude Stein e poetă sau nu şi, dacă nu, de ce nu este". *10

Excluderea literaturii recente din studiile serioase a fost o consecinţă deosebit de nefastă a acestei atitudini „savante", într-un

timp, termenul de literatură „modernă” era interpretat de academici într-un sens atât de larg, încât aproape nicio operă de după Milton nu era considerată drept un obiect de studiu vrednic de atenţie. Ulterior, secolul al XVIII-lea a fost admis cu drepturi depune în sfera istoriei literare convenţionale ajungând chiar foarte la modă, deoarece pare să permită acces într-o lume mai graţioasă, mai stabilă şi mai bine ierarhizată-Perioada romantică şi secolul al XIX-lea au început de asemenea să se bucure de atenţia cercetătorilor şi există chiar şi o mină de oameni îndrăzneţi, cu situaţii universitare, care preconizează şi practică cercetarea literaturii contemporane.

Singurul argument posibil împotriva studierii autorilor în viaţă este faptul că cercetătorul nu poate beneficia de perspectiva unei opere încheiate, de explicaţia pe care lucrările ulterioare ar putea s-o dea implicaţiilor unei lucrări precedente. Dar acest dezavantaj, valabil numai pentru autorii în curs de dezvoltare, pare mic în comparaţie cu avantajele pe care le avem cunoscând ambianţa şi epoca în care a fost creată opera şi având prilejul de a-l cunoaşte personal pe autor, de a discuta sau cel puţin de a coresponda cu el. Dacă mulţi autori de mâna a doua şi chiar de mâna a zecea din trecut merită să fie studiaţi, un scriitor de mâna întâi sau chiar de mâna a doua din timpul nostru merită şi el să fie studiat.

De obicei lipsa de receptivitate sau timiditatea este cea care îi face pe profesorii de literatură să ezite a judeca singuri. Ei proclamă că aşteaptă „verdictul vremii” fără să-şi dea seama că acesta nu e decât verdictul altor critici sau cititori, inclusiv al altor profesori.

Ideea, potrivit căreia istoricul literar se poate dispensa de critica şi de teoria literară, este cât se poate de falsă, şi asta pentru un motiv simplu: fiecare operă literară există în prezent, este direct accesibilă observaţiei şi, indiferent dacă a fost compusă ieri sau acum o mie de ani, reprezintă o soluţie a anumitor probleme artistice. Ea nu poate fi analizată, caracterizată sau evaluată fără a se recurge în permanenţă la principiile critice. „Istoricul literar trebuie să fie un critic tocmai pentru a putea fi un bun istoric”! *11

„Invers, istoria literară este foarte importanţă pentru critica literară, imediat ce aceasta depăşeşte sentinţele subiective care exprimă ceea ce-i place sau nu-i place criticului. Un critic care s-ar complace în ignorarea tuturor relaţiilor istorice s-ar înşela întotdeauna în aprecierile lui. El n-ar fi în stare să determine care

opere sunt originale şi care sunt imitaţii; şi, necunoscând condiţiile istorice, mereu ar comite greşeli grosolane în interpretarea operelor literare. Criticul care cunoaşte doar foarte slab sau nu cunoaşte deloc istoria va face presupuneri neîntemeiate sau se va lăsa târât în „aventuri autobiografice printre capodopere" şi, în general, va evita să se ocupe de trecutul mai îndepărtat, bucuros să lase aceasta în seama amatorilor de antichităţi şi „filologilor".

Un exemplu de acest fel ne oferă literatura medievală, în special literatura medievală engleză, care – poate cu excepţia lui Chaucer – n-a fost aproape de loc studiată din punct de vedere estetic şi critic. Aplicarea sensibilităţii moderne ar putea pune într-o nouă perspectivă o bună parte a poeziei anglo-saxone sau bogata lirică medievală tot aşa cum, invers, cercetarea din punct de vedere istoric şi o analiză sistematică a problemelor genetice ar putea să lumineze multe aspecte ale literaturii contemporane. Divorţul criticii literare de istoria literară a fost nefast pentru amândouă.

<titlu> 5. Literatura generală, comparată şi naţională

În cadrul studiilor literare am deosebit studii de teorie, istorie şi critică. Folosind un alt criteriu de împărţire, vom încerca acum să definim sistematic noţiunile de literatură comparată, generală şi naţională. Termenul de literatură „comparată" este dificil, acesta fiind fără îndoială unul dintre motivele pentru care acest important mod ai studiului literar a avut un succes academic mai mic decât ar fi fost de aşteptat. Matthew Arnold, traducând termenul lui Ampère histoire comparative, a fost, se pare, primul care a folosit acest termen în limba engleză (1848). Francezii au preferat termenul folosit mai înainte de Villemain, care, prin analogie cu titlul cărţii lui Ouvier, Anatomie comparée (1800), a vorbit de littérature comparée (1829). Germanii vorbesc de „vergleichende Literaturgeschichte"". Totuşi, nici omul dintre aceste adjective formate în mod diferit nu este prea edificator, deoarece comparaţia este o metodă folosită de toate formele de critică şi de toate ştiinţele şi nu exprimă de loc într-un mod adecvat procedeele specifice ale studiului literar. Comparaţia formală între literaturi – sau chiar între mişcări, personalităţi şi opere literare – este rareori o temă centrală în istoria literară, deşi o carte ca Minuet (Menuet) *2 de F.C. Green, care compară aspecte ale literaturilor franceză şi engleză din secolul al XVIII-lea, poate fi edificatoare stabilind nu numai paralele şi afinităţi, dar şi divergenţe între

dezvoltarea literară a unei naţiuni şi a celeilalte.

În practică, termenul de literatură „comparată" a inclus şi include încă domenii de Studiu şi grupuri de probleme destul de diferite. El poate însemna, în primul rând, studiul literaturii orale, şi mai ales studiul temelor povestirilor populare şi al migraţiei lor, urmărindu-se cum şi când au intrat în literatura „superioară", „artistică".

Acest tip de problemă poate fi încredinţat folclorului, o importantă ramură de studiu, care se ocupă numai în parte de fapte estetice, deoarece studiază întreaga civilizaţie a unui „popor", costumele şi obiceiurile, superstiţiile şi uneltele, precum şi arta lui. Trebuie totuşi să subscriem la părerea că studiul literaturii orale face parte integrantă din ştiinţa literară, deoarece nu poate fi separat de studiul operelor scrise şi deoarece a existat şi mai există încă o interacţiune continuă între literatura orală şi scrisă. Fără a susţine exagerările unor folclorişti ca Hans Naumann *3 care consideră că majoritatea literaturii orale mai târzii ar reprezenta gesunkenes Kulturgut, putem recunoaşte că literatura scrisă a claselor superioare a afectat profund literatura orală. Pe de altă parte, trebuie să admitem originea populară a multor gemuri şi teme literare de bază şi avem nenumărate dovezi ale ascensiunii sociale a literaturii populare. Cu toate acestea, înglobarea în folclor a romanelor cavalereşti şi a liricii trubadurilor este un fapt incontestabil. Nu este însă mai puţin adevărat, deşi o asemenea părere i-ar fi şocat pe romanticii care credeau în puterea de creaţie a poporului şi în străvechimea artei populare, că baladele populare, basmele şi legendele, aşa cum le cunoaştem, sunt adesea de origine mai târzie, fiind producţia unei clase superioare. Totuşi, studiul literaturii orale trebuie să fie o preocupare importantă a oricărui cercetător care vrea să înţeleagă procesele dezvoltării literare, originea şi evoluţia genurilor şi procedeelor noastre literare. (Este păcat că până acum studiul literaturii orale s-a mărginit să cerceteze aproape exclusiv problema temelor şi a migraţiei lor dintr-o ţară în alta, adică materia primă a literaturilor, moderne. *4 În ultimul timp însă folcloriştii şi-au îndreptat din ce în ce mai mult atenţia spre studiul tiparelor, formelor şi procedeelor, spre o morfologie a formelor literare, spre problemele povestitorului şi naratorului şi ale ascultătorilor unei povestiri, pregătind astfel cafea pentru o integrare strânsă a studiilor lor într-o

concepţie generală a cercetării literare. *5 (a) Deşi cercetarea literaturii orale îşi are problemele ei specifice – cele ale transmiterii şi ale cadrului social *6 – problemele ei fundamentale sunt, fără îndoială, aceleaşi.ca şi ale literaturii scrise; căci între literatura orală şi literatura scrisă există o continuitate care n-a fost niciodată întreruptă.

Spre paguba lor, cercetătorii literaturilor europene moderne au neglijat aceste probleme, în vreme ce istoricii literari din ţările slave şi scandinave, unde folclorul este încă – sau a fost până de curând – viu, s-au ocupat mult mai mult de aceste studii. (b) Dar „literatura comparată" este departe de a fi termenul cel mai potrivit pentru a desemna studiul literaturii orale.

Un alt sens limitează literatura „comparată" la studiul relaţiilor dintre două sau mai multe literaturi. Folosirea termenului în acest sens a fost împământenită de înfloritoarea şcoală a comparatiştilor francezi condusă de defunctul Fernand Baldensperger şi grupată în jurul periodicului Revue de littérature comparée. *7 Această scoală a acordat o deosebită atenţie – uneori în mod mecanic, dar alteori cu considerabilă fineţe – unor probleme cum ar fi reputaţia şi pătrunderea, influenţa şi faima lui Goethe în Franţa şi Anglia, a lui Ossian şi Carlyle şi Schüler în Franţa. Ea a elaborat o metodologie care, depăşind strângerea de informaţii referitoare la reviste, traduceri şi influenţe, analizează atent imaginea, concepţia despre un anumit autor la un moment dat, factori transmiţători atât de diferiţi cum sunt periodicele, traducătorii, saloanele şi călătorii, precum şi „factorul receptiv", adică atmosfera şi conjunctura literară specială în care este importat autorul străin. Pe scurt, s-au acumulat multe mărturii în privinţa unităţii strânse dintre literaturi şi mai ales dintre literaturile vest-europene; iar cunoştinţele noastre despre „relaţiile externe" ale literaturilor s-au îmbogăţit enorm.

Dar această concepţie despre „literatura comparată" suscită şi ea, trebuie să recunoaştem, dificultăţi specifice. *8 Din acumularea unor asemenea cercetări nu se poate naşte, pare-se, un sistem distinct. Nu există nicio deosebire metodologică între un studiu despre „Shakespeare în Franţa" şi un studiu despre „Shakespeare în Anglia secolului al XVIII-lea", sau între un studiu tratând influenţa lui Poe asupra lui Baudelaire şi un studiu despre influenţa lui Dryden asupra lui Pope. Rupte de studiul literaturilor naţionale în întregul lor, comparaţiile între literaturi tind să se limiteze la probleme externe

privind sursele şi influenţele, reputaţia şi faima. Studiile de acest fel nu ne permit să analizăm şi să judecăm o operă literară individuală şi nici măcar să abordăm ansamblul complicat al genezei ei; în loc de aceasta, ele se ocupă cu precădere fie de ecourile unei capodopere, cum ar fi traducerile şi imitaţiile, de cele mai multe ori ale umor autori de mâna a doua, fie de preistoria unei capodopere, migraţia şi răspândirea temelor şi formelor ei. Astfel concepută, „literatura. comparată" pune accentul pe factori externi; iar declinul acestui tip de „literatură comparată" în ultimele decenii reflectă tendinţa generală de îndepărtare de la accentuarea unilaterală a „faptelor", a surselor şi influenţelor.

O a treia concepţie reuşeşte totuşi să înlăture toate aceste critici, identificând „literatura, comparată" cu studiul literaturii în totalitatea ei, cu „literatura mondială", cu literatura „generală" sau „universală". Aceste semne de egalitate ridică însă unele dificultăţi. Termenul de „literatură mondială", traducerea lui Weltliteratur *9 a lui Goethe, este poate prea pretenţios, implicând necesitatea studierii literaturii tuturor celor cinci continente, din Noua Zeelandă până în Islanda. De fapt Goethe nu s-a gândit la aceasta. El a folosit termenul de „literatură mondială" referindu-se la epoca în care toate literaturile se vor contopi în una singură. Este idealul unificării tuturor literaturilor într-o mare sinteză, într-un concert universal în care fiecare naţiune să vină cu aportul ei. Dar Goethe şi-a dat seama că acesta e un ideal foarte îndepărtat, că nicio naţiune nu este dispusă să renunţe la individualitatea ei. Astăzi suntem poate chiar şi mai departe de o astfel de stare de amalgamare şi, după părerea noastră, nici nu putem măcar dori, în mod serios, ca deosebirile dintre literaturile naţionale să fie anulate. Termenul de „literatură mondială" este adesea folosit într-un al treilea sens. El poate însemna marele tezaur al clasicilor, ea Homer, Dante, Cervantes, Shakespeare şi Goethe, a căror faimă s-a răspândit în întreaga lume şi durează de mult timp. Acest termen a ajuns astfel să fie sinonim şi cu acela de „capodopere", cu o culegere de lucrări literare care are o justificare critică şi pedagogică, dar cu greu l-ar putea satisface pe cercetătorul care mu se poate mărgini la marile piscuri, dacă vrea să înţeleagă întregul şir de munţi sau, lăsând la o parte metafora, dacă vrea să înţeleagă întreaga istorie şi evoluţie a literaturii.

Termenul de „literatură generală" care ar putea fi preferabil,

prezintă alte dezavantaje. Iniţiali el a fost folosit în sensul de poetică sau de teorie şi principii ale literaturii, iar în deceniile din urmă Paul Van Tieghem *10 a încercat să şi-l însuşească pentru a denumi o noţiune specială, diferită de aceea de „literatură comparată". După părerea lui, „literatura generală" studiază acele mişcări şi mode literare care depăşesc graniţele naţionale, în timp ce „literatura comparată" studiază relaţiile dintre două sau mai multe literaturi. Dar cum am putea stabili, de exemplu, dacă ossianismul este o problemă de literatură „generală" sau de literatură „comparată"? Nu se poate face o distincţie valabilă între influenţa exercitată de Walter Scott în străinătate şi moda internaţională a romanului istoric. Literaturile „comparată" şi „generală" se contopesc în mod inevitabil. Probabil că ar fi mai bine să se vorbească pur şi simplu de „literatură". (c)

Oricare ar fi greutăţile de care s-ar putea lovi o concepţie a istoriei literaturii universale, este important ca literatura să fie tratată ca o totalitate, studiindu-se dezvoltarea şi evoluţia literaturii fără să se ţină seama de diferenţele lingvistice. Marele argument în favoarea literaturii „comparate" sau „generale", sau pur şi simplu în favoarea „literaturii" este caracterul evident eronat al ideii că ar putea exista o literatură naţională închisă în sine. Literatura apuseană, cel puţin, formează o unitate, un întreg. Nu se poate pune la îndoială continuitatea dintre literaturile greacă şi romană, dintre lumea medievală apuseană şi principalele literaturi moderne; şi, fără a minimaliza importanţa influenţelor orientate, în special cea a Bibliei, trebuie să recunoaştem existenţa unei unităţi închegate care include literaturile întregii Europe, a Rusiei, a Statelor Unite şi a Americii Latine. Acest ideal a fost avut în vedere şi, în limita posibilităţilor, a fost realizat, la începutul secolului al XIX-lea, de fondatorii istoriei literare: de oameni ca fraţii Schlegel, Bouterwek, Sismondi şi Hallam. *11 Dar apoi dezvoltarea naţionalismului, combinată cu efectele unei specializări tot mai mari, a dus la cultivarea în spirit provincial, tot mai îngust, a studiului literaturilor naţionale. Totuşi în cursul celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea, sub influenţa evoluţionismului, idealul unei istorii literare universale a fost reînviat.

Primii care au practicat „literatura comparată" au fost folclorişti, etnografi care, în mare măsură sub influenţa lui Herbert Spencer, au studiat originile literaturii, diferenţierea acesteia în forme literare orale şi închegarea ei în creaţiile epice, dramatice şi lirice timpurii. *12

Evoluţionismul a lăsat însă puţine urme asupra istoriei literaturilor moderne şi a căzut în dizgraţie când a făcut o apropiere prea mare între schimbarea literară şi evoluţia biologică. Odată cu aceasta, idealul unei istorii literare universale a intrat în declin. Din fericire, în anii din urmă există numeroase indicii care prevestesc un reviriment al istoriografiei literare generale. Studiul lui Ernst Robert Curtius Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (Literatura europeană şi evul mediu latin – 1948), care urmăreşte eu o erudiţie uimitoare locurile comune existente în întreaga tradiţie apuseană, şi cartea lui Erich Auerbach, Mimesis (1946), care reprezintă o istorie a realismului de la Homer la Joyce, bazată pe analiza stilistică plină de sensibilitate a anumitor pasaje individuale *13, constituie realizări erudite care ignoră naţionalismele încarnate şi dovedesc în mod convingător unitatea civilizaţiei apusene, vitalitatea moştenirii antichităţii clasice şi a creştinismului medieval.

Istoria literară ca sinteză, istoria literară pe o scară supranaţională va trebui să fie scrisă din nou. Studiul literaturii comparate în acest sens va cere un înalt grad de specializare lingvistică din partea cercetătorilor noştri. El impune lărgirea orizontului, înăbuşirea patriotismelor locale şi provinciale, lucruri ce nu sunt uşor de realizat. Literatura este una, aşa cum arta şi omenirea sunt una; şi în această concepţie rezidă vuitorul studiilor de istorie literară.

În cadrul acestui domeniu imens – practic identic cu întreaga istorie literară – avem, fără îndoială, subdiviziuni demarcate uneori după criteriul lingvistic. Avem, în primul rând, gruparea în cadrul celor trei principale familii lingvistice din Europa – literaturile germanice, cele romanice şi cele slave. Literaturile romanice au fost deosebit de frecvent studiate în strânsă corelaţie, începând cu Bouterwek şi sfârşind cu Leonardo Olschki care a încercat să scrie o istorie a tuturor acestor literaturi pentru perioada medievală. *14 (d) Literaturile germanice au fost studiate comparativ numai în ce priveşte evul mediu timpuriu, când influenţa apropiată a unei civilizaţii teutonice comune se mai poate simţi foarte puternic. *15 (e) în ciuda opoziţiei obişnuite a savanţilor polonezi, strânsele afinităţi lingvistice ale limbilor slave, laolaltă cu tradiţiile populare comune care se extind până şi la formele metrice, constituie o bază pentru o literatură slavă comună. *16 (f)

Istoria temelor şi a formelor, a mijloacelor şi a genurilor literare este, evident, o istorie internaţională. Deşi se trag din literatura elină şi

din cea latină, majoritatea genurilor noastre.au fost considerabil modificate şi îmbogăţite în timpul evului mediu. Chiar şi istoria metricii, deşi strâns legată de diferitele sisteme lingvistice, este internaţională. Mai mult, marile mişcări şi stiluri literare ale Europei moderne (Renaşterea, barocul, neoclasicismul, romantismul, (e) realismul, simbolismul) depăşesc cu mult hotarele unei naţiuni, chiar dacă între producţiile acestor stiluri există importante diferenţe naţionale. *17 Răspândirea lor geografică poate varia şi ea. Renaşterea, de exemplu, a pătruns în Polonia, dar nu şi în Rusia sau Boemia. Stilul baroc a invadat întreaga Europă răsăriteană, inclusiv; Ucraina, dar de-abia a atins Rusia propriu-zisă. Pot să existe apoi considerabile diferenţe cronologice: stilul baroc a supravieţuit în civilizaţiile rurale ale Europei răsăritene până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, după ce Europa apuseană depăşise iluminismul şi aşa mai departe, în general, importanţa barierelor lingvistice a fost în mod cu totul nejustificat exagerată în cursul secolului al XIX-lea.

Această exagerare s-a datorat asociaţiei foarte strânse dintre naţionalismul romantic (mai ales lingvistic) şi apariţia istoriei literare moderne, organizate. Ea continuă astăzi prin influenţa practică pe care o are identificarea virtuală, mai ales oi Statele Unite, a predării literaturii şi a predării unei limbi. În Statele Unite, această situaţie are drept rezultat o surprinzătoare lipsă de contact între cercetătorii literaturilor engleză, germană şi franceză. Fiecare dintre aceste grupuri poartă o pecete absolut diferită şi foloseşte metode diferite. Desigur, aceste izolări sunt, în parte, inevitabile, pentru simplul motiv că majoritatea oamenilor nu trăiesc decât într-un singur mediu lingvistic; dar nu e mai puţin adevărat că ele ana urmări groteşti atunci când problemele literare sunt discutate numai în raport cu părerile exprimate în limba respectivă şi numai în raport cu textele şi documentele apărute în aceeaşi limbă.

Deşi în anumite probleme de stil artistic, de metru şi chiar de gen diferenţele lingvistice dintre literaturile europene sunt importante, este clar că în multe probleme ale istoriei ideilor, inclusiv ale istoriei ideilor critice, asemenea delimitări nu stau în picioare; se secţionează în mod artificial materii omogene şi se scriu istorii privind ecourile ideologice întâmplător exprimate în limba engleză sau germană sau franceză. Atenţia excesivă acordată limbii vorbite de fiecare popor în parte aduce prejudicii deosebite studiului literaturii

medievale, deoarece în evul mediu latina era principala limbă literară, şi Europa forma o unitate intelectuală foarte strânsă. O istorie a literaturii evului mediu în Anglia care ar neglija marea cantitate de scrieri în latină şi anglo-normandă ar oferi o imagine falsă a situaţiei literare şi a culturii generale engleze.

Această recomandare a literatorii comparate nu implică nicidecum neglijarea studiului diferitelor literaturi naţionale. Dimpotrivă, tocmai problema „naţionalităţii" şi a contribuţiilor distincte ale diferitelor naţiuni la acest proces literar general ar trebui să fie considerată problema centrală, însă în loc să fie studiată cu claritate teoretică, sentimentele naţionaliste şi teoriile rasiste au creat confuzie în jurul problemei. A stabili în mod exact aporturile literaturii engleze la literatura generală este o problemă pasionantă, care ar putea duce la o schimbare de perspectivă şi la o evaluare diferită chiar şi a marilor scriitori, în cadrul fiecărei literaturi naţionale se pun probleme similare în legătură cu contribuţiile exacte ale diferitelor regiuni şi oraşe. Teoria atât de exagerată a lui Josef Nadler*18, care pretinde că se pot distinge trăsăturile şi caracteristicile fiecărui trib german şi fiecărei regiuni reflectate în literatură, nu trebuie să ne oprească de la abordarea acestor probleme, care rareori au fost cercetate cu o reală cunoaştere a faptelor şi cu o metodă coerentă. Mult din ceea ce s-a scris despre rolul jucat în istoria literaturii americane de Noua Anglie, de Vestul Mijlociu şi de Sudul S.U.A., precum şi majoritatea scrierilor consacrate regionalismului nu sunt altceva decât expresia unor speranţe pioase, a mândriei locale şi a resentimentului faţă de puterea centralizatoare. Orice analiză obiectivă se cuvine să distingă cu grijă problemele privind originea rasială a autorilor şi problemele sociologice referitoare la provenienţă şi mediu de problemele privind influenţa reală a peisajului şi de problemele tradiţiei şi modei literare.

Problemele de „naţionalitate" devin deosebit de spinoase atunci când trebuie să ne pronunţăm dacă literaturile scrise în aceeaşi limbă sunt literaturi naţionale distincte, aşa cum sunt, în mod sigur, literatura americană şi literatura irlandeză modernă. De exemplu, întrebarea, de ce Goldsmith, Sterne şi Sheridan nu aparţin literaturii irlandeze, în timp ce Yeats şi Joyce aparţin acestei literaturi, cere un răspuns. Există oare o literatură independentă belgiană, elveţiană sau austriacă? Nu este prea uşor să se stabilească momentul în care

literatura scrisă în America a încetat să fie „engleză colonială" şi a devenit o literatură naţională independentă. Trăsătura naţională este oare dată de simplul fapt al independenţei politice? Sau este dată de conştiinţa naţională a autorilor? Constă cumva în folosirea unor subiecte naţionale şi a „culorii locale"? Sau rezidă în apariţia unui stil literar naţional distinct?

Numai după ce vom fi ajuns la soluţionarea acestor probleme, vom izbuti să scriem istorii ale literaturilor naţionale care să nu fie doar categorii geografice sau lingvistice şi vom reuşi să analizăm modul exact în care fiecare literatură naţională se încadrează în tradiţia europeană. Literatura universală şi literaturile naţionale se presupun reciproc. Există o anumită convenţie europeană difuză care suferă modificări în fiecare ţară; există, de asemenea, în diferitele ţări, centre de iradiere şi mari personalităţi originale care fac să iasă în relief deosebirile dintre o tradiţie naţională şi celelalte. A determina contribuţia exactă a fiecăruia dintre aceşti factori înseamnă a cunoaşte o mare parte din ceea ce este vrednic să fie cunoscut în întreaga istorie literară. (h)

<titlu> II. Operaţii preliminare

<titlu> 6. Strângerea şi stabilirea textelor

Una dintre primele sarcini ale muncii de cercetare constă în a strânge materialele de lucru, a îndepărta cu grijă urmele lăsate de trecerea timpului, a examina paternitatea, autenticitatea şi data operei. Pentru rezolvarea acestor probleme s-a cheltuit foarte multă perspicacitate şi sârguinţă; cercetătorul, literar trebuie să înţeleagă însă că aceste operaţii sunt doar preliminariile sarcinii fundamentale ce-i revine. Adesea importanţa acestor operaţii este deosebit de mare, deoarece fără ele analiza critică şi înţelegerea istorică ar fi iremediabil compromise. Acest lucru este adevărat, în special, în cazul unei tradiţii literare pe jumătate înmormântate, ca aceea a literaturii anglo-saxone; dar pentru cercetătorii celor mai multe dintre literaturile moderne, care se ocupă de semnificaţia literară a operelor, importanţa acestor studii nu trebuie supraestimată. Ele au fost în mod nejustificat fie ridiculizate pentru pedanteria lor, fie preamărite pentru exactitatea lor reaua sau presupusă. Precizia şi perfecţiunea cu care pot fi rezolvate anumite probleme au atras întotdeauna minţile cărora le place procedura ordonată şi complexitatea operaţiilor independent de rezultatele finale la care ar putea duce. Studiile de acest fel se cade să

fie criticate şi combătute numai când pretind să se substituie celorlalte studii. şi să devină o specializare îngustă impusă fără discernământ tuturor cercetătorilor literari. Au fost editate cu meticulozitate anumite opere, şi au fost emendate şi dezbătute până în cele mai mici detalii anumite pasaje oare, din punct de vedere literar sau chiar şi istoric, nici nu merită să fie discutate. Sau, dimpotrivă, anumite opere de valoare nu s-au bucurat decât de atenţia pe care o acordă unei cărţi criticul de text. Ca şi în cazul altor activităţi umane, se întâmplă adesea ca aceste operaţii să devină scopuri în sine.

În cadrul acestor activităţi preliminare trebuie să distingem două serii de operaţii: (1) strângerea şi pregătirea textelor; şi (2) studierea problemelor de cronologie, autenticitate, paternitate, colaborare, revizie şi altele, care au fost adesea numite „critică superioară", un termen cam nefericit împrumutat din studiile biblice.

Credem că este util să distingem etapele acestor operaţii. Avem, mai întâi, strângerea materialelor, manuscrise sau tipărituri. În istoria literară engleză această muncă este aproape complet terminată, deşi în secolul nostru câteva opere destul de importante, cum ar fi The Book of Margery Kempe (Cartea lui Margery Kempe). Fulgence and Lucrèce (Fulgenţiu şi Lucreţia) a lui Medwatll şi Rejoice in the Lamb (Bucuraţi-vă întru miel) de Christopher Smart, ne-au îmbogăţit cunoştinţele despre istoria misticismului englez şi a poeziei engleze". Dar, firește, sunt infinite posibilităţile de a descoperi documente personale şi acte juridice care ar putea aduce date noi privind opera literară sau cel puţin viaţa scriitorilor englezi, în ultimele decenii, pot fi citate ca exemple binecunoscute descoperirile făcute de Leslie Hotson în legătură cu Marlowe sau găsirea însemnărilor lui Boswell. *2 În alte literaturi, şi în special în cele în care puţine opere au fost fixate în scris, posibilitatea unor noi descoperiri poate fi mult mai mare.

În domeniul literaturii orale, culegerea materialelor ridică probleme speciale, cum ar fi, de pildă, descoperirea unui cântăreţ sau povestitor competent, tactul şi priceperea necesare pentru a-l face să cânte sau să recite, metoda de folosit pentru înregistrarea recitărilor lui pe bandă sau prin transcriere fonetică, şi multe altele. Când e vorba de a găsi manuscrise, se pun probleme cu caracter pur practic, de exemplu, relaţiile personale cu moştenitorii scriitorului, prestigiul social al cercetătorului, limitele mijloacelor sale financiare şi adesea priceperea acestuia de a acţiona ca un detectiv. *3 Pentru asemenea

investigaţii se cer câteodată cunoştinţe foarte speciale. Astfel, de exemplu, Leslie Hotson a trebuit să cunoască temeinic procedura juridică elizabetană pentru, a se descurca în noianul de documente păstrate de Public Record Office. Deoarece majoritatea cercetătorilor îşi pot găsi materialele de studiu în biblioteci, cunoaşterea celor mai importante fonduri publice şi familiarizarea ou cataloagele lor, precum şi cu cărţile de referinţă, prezintă, fără îndoială, în multe privinţe, o mare importanţă pentru aproape toţi cercetătorii literari. *4

Detaliile tehnice ale catalogării şi prezentării bibliografice le putem lăsa în seama bibliotecarilor şi bibliografilor de profesie; dar uneori simple fapte bibliografice pot avea importanţă şi valoare din punct de vedere literar. Numărul ediţiilor şi tirajul lor pot arunca lumină asupra problemelor de succes şi reputaţie; deosebirile dintre ediţii ne pot îngădui să urmărim etapele revizuirii textului de către autor, aruncând astfel o lumină asupra problemelor genezei şi evoluţiei operei literare. O bibliografie bine întocmită, cum este, de exemplu, Cambridge Bibliography of English Literature, acoperă vaste domenii de cercetare; iar bibliografii specializate ca Bibliography of English Drama de Greg, Spenser Bibliography de Johnson, Dryden Bibliography de MacDonald şi Pope Bibliography de Griffith *5 ne pot călăuzi în cercetarea multor probleme de istorie literară. (a) Asemenea bibliografii pot necesita investigaţii privind uzanţele tipografiilor, istoria caselor de librărie şi editură; ele impun cunoaşterea tehnicilor tipografice, a filigranelor, a garniturilor de literă, a metodelor de lucru ale zeţarilor, a procedeelor folosite în legătorie. Cercetătorul are nevoie de un fel de ştiinţă bibliografică sau, în orice caz, de o imensă erudiţie în legătură cu istoria producţiei de cărţi spre a fi în măsură să se pronunţe asupra unor probleme care, prin implicaţiile lor privind data, ordinea ediţiilor etc., pot prezenta importanţă pentru istoria literară. Trebuie, aşadar, să se facă distincţie între bibliografia „descriptivă", care foloseşte toate tehnicile colaţionării şi examenului structurii cărţilor, şi bibliografia „enumerativă", care se mărgineşte să întocmească liste de cărţi oare nu dau decât datele descriptive necesare pentru identificarea cărţii. *6

După ce s-a îndeplinit sarcina preliminară a strângerii şi catalogării materialului, începe procesul de editare. Acesta constă adesea dintr-o serie de operaţii extrem de complexe

<nota>

— Aici, în versiunea germană (p. 63), este amintită şi lucrarea Bibliographisches Handbuch des deutschen Schrifttums, întocmită de Joseph Körner.

</nota>

printre care se numără atât interpretarea cât şi cercetarea istorică. Există ediţii care conţin importante comentarii critice în studiile lor introductive şi în note. De fapt, editarea poate reprezenta un complex cuprinzând aproape toate felurile de analize literare. Munca de editare a jucat un rol foarte important în istoria cercetărilor literare; o ediţie poate servi – şi ne gândim, pentru a da un exemplu recent, la editarea lui Chaucer de către F.N. Robinson – ca un depozit de erudiţie, ca un manual al tuturor cunoştinţelor despre un autor. (b) Dar, luată în înţelesul ei centrau, de stabilire a textului unei opere, munca de editare îşi are propriile ei probleme, printre care „critica de text" reprezintă o tehnică foarte dezvoltată, cu o îndelungată istorie mai ales în studiile clasice şi biblice. 7

Trebuie să se facă o distincţie categorică între problemele pe care le ridică, pe de o parte, editarea manuscriselor clasice sau medievale şi, pe de altă parte, editarea textelor tipărite. Materialele în manuscris vor necesita, în primul rând, cunoaşterea paleografiei, ştiinţă care a stabilit criterii foarte subtile pentru datarea manuscriselor şi a întocmit manuale utile pentru descifrarea abrevierilor.8 S-a făcut mult pentru a putea determina în mod precis provenienţa anumitor manuscrise din anumite mănăstiri şi dintr-o anumită perioadă, în legătură cu relaţiile exacte dintre aceste manuscrise se pot ivi probleme foarte complexe. Orice investigaţie trebuie să ducă la o clasificare care să poată fi prezentată olar, în formă grafică, prin construirea unui fel de arbore genealogic. *9 În deceniile din urmă, Dom Henri Quentin şi W.W. Greg *10 au elaborat tehnici minuţioase de clasificare cărora le atribuie precizie ştiinţifică, în timp ce alţi cercetători, cum ar fi Bedier şi Shepard, *11 au susţinut că nu există nicio metodă absolut obiectivă pe baza căreia să se stabilească clasificările. Deşi nu este aici locul cel mai nimerit pentru a tranşa asemenea probleme, noi înclinăm spre părerea din urmă. Vom conchide că, în majoritatea cazurilor, este recomandabil să se editeze manuscrisul considerat cel mai apropiat de manuscrisul autorului, fără a se încerca reconstituirea unui „original" ipotetic. Desigur, ediţia va ţine seama de rezultatele colaţionării, iar alegerea manuscrisului

însuşi va fi determinată de un studiu al întregii tradiţii a manuscrisului. Experienţa ou cele şaizeci de manuscrise ale lui

Piers Plowman (Viziunea lui Petre Plugarul), care ne-au rămas, şi cu cele optzeci şi trei de manuscrise ale Povestirilor din Canterbury *12 ne duce, credem, la concluzii cât se poate de nefavorabile ideii că a existat vreodată un text revăzut sau un arhetip analog ediţiei definitive a unei opere moderne.

Procesul de revizuire a unui text, adică de construire a unei stemma sau a unui arbore genealogic, trebuie deosebit de critica de text şi de emendarea textului oare, desigur, vor fi bazate pe aceste clasificări, dar vor trebui să ia în consideraţie şi alte puncte de vedere şi criterii decât cele legate doar de tradiţia manuscrisului. *13 Emendarea poate fotei criteriul „autenticităţii", adică derivarea unui anumit cuvânt sau pasaj din manuscrisul cel mai vechi şi mai bun (adică cel care are cea mai mare autoritate); dar va trebui să introducă şi alte criterii de „corectitudine" ca, de exemplu, criterii lingvistice, criterii istorice şi, în fine, inevitabile criterii – psihologice-Altfel n-am putea elimina erorile „mecanice", greşelile de lectură, de copist, asociaţiile de idei sau chiar modificările făcute de către scribi cu bună ştiinţă. La urma urmelor, multe lucruri trebuie lăsate în seama ipotezelor fericite ale criticului, în seama gustului şi a simţului său lingvistic. Editorii moderni au devenit, şi credem că pe bună dreptate, tot mai puţin dispuşi să se piardă în presupuneri, dar reacţia în favoarea ediţiei diplomatice pare că merge prea departe când editorul reproduce toate abrevierile şi greşelile copiştilor şi urmează toate capriciile punctuaţiei originale. Această tehnică poate fi importantă pentru alţi editori sau uneori pentru lingvişti, dar este un impediment inutil pentru cercetătorul literaturii. Noi pledăm nu pentru texte modernizate, ci pentru texte lizibile care să evite presupunerile şi schimbările inutile şi să constituie un ajutor efectiv prin reducerea la minimum a atenţiei acordate convenţiilor şi deprinderilor copiştilor.

Problemele muncii de editare a materialelor tipărite sunt de obicei ceva mai simple decât cele ale editării manuscriselor, deşi, în general, sunt similare. Dar există o deosebire care înainte n-a fost înţeleasă întotdeauna. În cazul aproape tuturor manuscriselor – clasice avem de-a face cu documente din epoci şi locuri foarte diferite, scrise la distanţe de secole de original, şi în consecinţă suntem liberi să folosim majoritatea acestor manuscrise, deoarece în legătură cu

fiecare se poate presupune că are la bază un vechi text de autoritate incontestabilă. În cazul cărţilor însă, de obicei numai una sau două ediţii au vreo autoritate independentă. Trebuie să se aleagă o ediţie de bază, care de obicei este fie prima ediţie, fie ultima ediţie revăzută de autor. Uneori, ca în cazul Firelor de iarbă ale lui Whitman care a suferit multe adăugiri şi revizii succesive, sau ca în cazul epopeii. lui Pope, The Dunciad (Dunciada), care există în cel puţin două versiuni foarte diferite, ar putea fi necesar ca ediţia critică să publice toate versiunile. *14 În general, editorii moderni nu sunt prea dispuşi să publice texte eclectice, deşi trebuie să observăm că practic toate ediţiile lui Hamlet sunt hibride, fiind rezultatul unei încrucişări între ediţia a doua inquarto şi ediţia in-folio. În cazul pieselor elizabetane s-ar putea să fim nevoiţi să ajungem la concluzia că uneori n-a existat nicio versiune finală care să poată fi reconstituită. Ca şi în cazul poeziei orale (în cazul baladelor, de exemplu), căutarea unui singur arhetip este zadarnică. A trecut vreme îndelungată înainte ca editorii de balade să renunţe la căutarea acestuia. Percy şi Scott au „contaminat" diferite versiuni fără nicio reţinere (şi chiar le-au rescris), în timp ce primii editori care au folosit metode ştiinţifice, cum ar fi Motherwell, au ales o versiune pe care au considerat-o superioară şi a fi cea originală, în cele din urmă, Child a hotărât să tipărească toate versiunile. *15

Piesele elizabetane reprezintă, într-un fel, probleme de text absolut unice: alterarea lor este mult mai mare decât cea a majorităţii cărţilor contemporane, pe de o parte din cauză că pe atunci se considera că piesele nu ar merita prea mare atenţie din partea corectorilor şi, pe de altă parte, din cauză că manuscrisele după care se tipăreau erau adesea mult revăzutele „ciorne" ale autorului sau autorilor şi uneori chiar exemplarul sufletului care conţinea corecturi şi indicaţii de regie. În afară de aceasta, a existat o categorie specială de ediţii foarte proaste inquarto care se pare că au fost tipărite sau după reconstituiri din memorie, sau după fragmente din rolurile actorilor, sau, poate, după o versiune primitiv stenografiată, în deceniile din urmă s-a acordat o deosebită atenţie acestor probleme, iar ediţiile inquarto ale lui Shakespeare au fost reclasificate după descoperirile lui Pollard şi Greg. *16 Pollard a demonstrat, pe baza unor cunoştinţe pur „bibliologice" cum ar fi cele referitoare la filigrane şi la garniturile de literă, că unele ediţii inquarto ale lui Shakespeare, deşi în realitate au fost tipărite în 1619, au fost antedatate intenţionat

în vederea publicării unei ediţii complete care nu s-a mai realizat.

Studiul atent al scrierii din epoca elizabetană, bazat în parte pe presupunerea că trei pagini din manuscrisul piesei Sir Thomas More sunt sorise de mâna lui Shakespeare însuşi, *17 a avut implicaţii importante pentru critica de text, permiţând astăzi stabilirea greşelilor de lectură probabile ale zeţarilor din epoca elizabetană, iar studiul uzanţelor tipografice a arătat greşelile posibile sau probabile. Dar câmpul larg în care editorul mai poate face încă îndreptări demonstrează că nu s-a descoperit o metodă într-adevăr „obiectivă" în ceea ce priveşte critica de text. Desigur, multe dintre îndreptările introduse de Dover Wilson în ediţia operelor lui Shakespeare publicată de Cambridge University Press par a se baza pe presupuneri la fel de nefondate şi gratuite ca unele presupuneri făcute de editorii din secolul al XVIII-lea. Dar este interesant de observat că strălucita intuiţie a lui Theobald care, în relatarea despre moartea lui Falstaff făcută de Mrs. Quickly, a schimbat expresia absurdă *a table of green fields* (o masă de pajişti verzi) în *o babbled of green fields* (un zvon de pajişti verzi), este susţinută de studiul scrierii şi ortografiei din epoca elizabetană, a *babid* putând foarte uşor să fi fost luat drept a table.

Argumentele convingătoare aduse în sprijinul tezei că ediţiile inquarto (ou excepţia câtorva proaste) au fost foarte probabil tipărite fie după manuscrisul autorului, fie după copia sufletului, au redat autoritate ediţiilor mai vechi şi au temperat în oarecare măsură veneraţia cu care fusese privită ediţia in-folio începând din timpul lui Samuel Johnson. Cercetătorii englezi care s-au ocupat de studiul textelor şi care, într-un mod destul de derutant, s-au intitulat „bibliografi" (McKerrow, Greg, Pollard, Dover Wilson etc.) au încercat să stabilească, în fiecare caz, care ar fi putut fi manuscrisul folosit pentru fiecare piesă publicată în ediţia inquarto, şi şi-au utilizat teoriile, la care nu au ajuns decât în parte pe baza unor investigaţii strict bibliografice, pentru a emite ipoteze complicate privind, pe de o parte, geneza, reviziile şi modificările suferite de piesele lui Shakespeare, şi pe de altă parte, colaboratorii la aceste piese etc.

Ei nu se ocupă decât parţial de critica de text; opera lui Dover Wilson, în special, aparţine mai degrabă „criticii superioare".

Wilson consideră că această metodă are posibilităţi foarte mari:

Uneori putem să ne strecurăm în pielea zeţarului şi să privim manuscrisul prin ochii lui. Uşa atelierului lui Shakespeare ne este larg

deschisă. *18

Fără îndoială că, într-o oarecare măsură, „bibliografii" au elucidat problema culegerii tipografice a pieselor elizabetane şi au indicat, şi poate că au şi dovedit, existenţa a numeroase urme de revizie şi modificare. Dar multe dintre ipotezele lui Dover Wilson par construcţii fanteziste care s-au se sprijină pe dovezi foarte slabe, sau nu se sprijină pe nimic. Astfel, Dover Wilson a construit ipoteza sa privind geneza Furtunii. El pretinde că lunga scenă introductivă indică existenţa unei versiuni anterioare în care antecedentele intrigii erau expuse sub forma unei drame nu prea închegate construită în stilul piesei Poveste de iarnă. Dar micile inconsecvenţe şi neregularităţi în aranjarea versurilor etc. nu pot constitui nici măcar o bază prezumtivă pentru asemenea fantezii exagerate şi gratuite. *19

În cazul pieselor elizabetane critica de text a înregistrat importante succese, dar şi numeroase ezitări; ea constituie însă o necesitate şi pentru multe alte lucrări a căror autenticitate este în aparenţă mult mai temeinic stabilită. Pascal şi Goethe, Jane Austen şi chiar Trollope nu au avut decât de câştigat de pe urma atenţiei meticuloase a editorilor moderni, *20 chiar dacă unele dintre studiile acestora au degenerat în simple enumerări privind tehnicile tipografice şi greşelile de culegere.

La întocmirea unei ediţii se cuvine să se ţină seamă de scopul ei şi de publicul căruia i se adresează. Ediţia va avea un nivel când se adresează altor critici de texte, care doresc să compare cele mai mici diferenţe dintre versiunile existente, şi alt nivel când se adresează cititorilor obişnuiţi pe care îi interesează destul de puţin variaţiile de ortografie sau chiar diferenţele minore dintre ediţii.

În afară de stabilirea unui text corect, munca de editare ridică şi alte probleme. *21 La editarea unei colecţii de texte se pun probleme legate de includere şi excludere, de aranjare, de adnotare etc., care pot varia foarte mult de la caz la caz. Pentru cercetător ediţia cea mai utilă este poate ediţia completă în oare textele sunt aranjate în ordine strict cronologică, dar acest ideal este foarte greu sau imposibil de atins. Aranjarea în ordine cronologică poate fi pur ipotetică sau poate dizolva gruparea artistică a poemelor dintr-o colecţie. Cititorul de literatură va obiecta împotriva amestecării producţiilor mari cu cele banale, dacă publicăm alături de o odă de Keats o poezie glumeaţă inclusă într-o scrisoare. Vom ţine să păstrăm aranjamentul artistic al

poeziilor din Fleurs du mal (Florile răului) de Baudelaire sau al poeziilor din volumul Gedichte (Poezii) de Conrad Ferdinand Meyer, dar ne-am putea îndoi că trebuie neapărat să respectăm clasificările minuţioase ale lui Wordsworth. Totuşi, dacă am vrea să schimbăm ordinea în care şi-a aşezat Wordsworth poeziile şi să le tipărim în ordine cronologică, ne-ar fi foarte greu să hotărâm oare versiune s-o retipărim. Ar trebui să fie prima versiune, deoarece dacă am tipări unele poezii în forma revăzută, situându-le însă la o dată anterioară, am falsifica imaginea evoluţiei lui Wordsworth; pe de altă parte, evident, este greu să nu se ţină seama de loc de dorinţa poetului şi să se ignore modificările ulterioare care, fără îndoială, au constituit îmbunătăţiri în anumite privinţe. De aceea, în ediţia completă a poeziilor lui Wordsworth, pe care ne-a dat-o, Earnest de Selincourt a preferat să păstreze ordinea tradiţională. Multe ediţii complete, ca acelea ale operei lui Shelley, ignoră deosebirea importantă dintre o operă literară încheiată şi un simplu fragment sau o simplă ciornă pe care poetul le-o fi putut abandona-Reputaţiile literare ale multor poeţi au suferit din cauza caracterului excesiv de complet al multor ediţii curente în care, alături de producţiile finisate, s-au inclus cele mai neînsemnate compoziţii ocazionale sau cele mai banale exerciţii de „atelier".

Problema adnotărilor trebuie să fie rezolvată şi ea în funcţie de scopul ediţiei *22: într-o ediţie variorum a operelor lui Shakespeare textul poate fi în mod legitim depăşit de masa notelor explicative, deoarece acestea încearcă să consemneze părerile tuturor celor care au scris vreodată despre vreun anumit pasaj din Shakespeare, scutindu-i astfel pe cercetători de investigarea unui volum uriaş de tipărituri. Cititorul obişnuit va avea nevoie de mult mai puţin: de obicei numai de informaţiile care sunt necesare pentru înţelegerea completă a unui text. Dar, firește, părerile în privinţa a ceea ce este necesar pot varia în mod considerabil: unii editori îi spun cititorului că regina Elizabeta era protestantă, sau cine a fost David Garrick, dar evită să clarifice problemele într-adevăr obscure (acestea sunt cazuri reale). Excesul de note nu poate fi evitat decât atunci când editorul cunoaşte cu certitudine publicul, şi scopurile cărora trebuie să le slujească.

Adnotarea în sensul strict al cuvântului – explicarea unui text din punct de vedere lingvistic, istoric etc. – trebuie deosebită atât de comentariul general care are pur şi simplu menirea să acumuleze

materiale pentru istoria literară sau lingvistică (adică să indice izvoare, să facă paralele şi să semnaleze imitaţiile făcute de alţi scriitori), cât şi de comentariul care poate fi de natură estetică, conţinând mici eseuri asupra anumitor pasaje, şi îndeplinind astfel, într-o oarecare măsură, funcţia de antologie. E drept că nu întotdeauna e uşor să se facă distincţii atât de precise, dar cu toate acestea se poate apune că acel amestec de critică de text, de istorie liberară (în accepţiunea specială de cercetare a surselor), de explicaţii lingvistice şi istorice şi de comentarii estetice pe care-l întâlnim în multe ediţii reprezintă un tip dubios de cercetare literară, justificat numai de avantajul de a avea tot felul de informaţii între scoarţele uneia şi aceleiaşi cărţi.

Editarea scrisorilor ridică probleme speciale. Se cade oare să fie publicate în întregime, chiar dacă sunt banale note de afaceri? Faima unor scriitori ca Stevenson, Meredith; Arnold şi Swinburne n-a crescut în urma publicării unor scrisori pe care autorii niciodată nu le-au conceput ca opere literare. Trebuie oare să publicăm şi răspunsurile, fără care foarte multe scrisori sunt de neînţeles? Prin acest procedeu în opera unui autor sunt introduse cu forţa multe materiale eterogene. Toate acestea sunt chestiuni practice pentru a căror rezolvare este nevoie de bun-simţ, de oarecare consecvenţă, de multă silinţă şi adesea de ingeniozitate şi noroc.

După stabilirea textului, cercetării preliminare îi revine sarcina să soluţioneze problemele legate de cronologia, autenticitatea, paternitatea şi eventualele revizii ale textului. În majoritabea cazurilor, pentru stabilirea cronologiei ajung fie data publicării menţionată pe pagina de titlu a cărţii, fie mărturiile contemporane în legătură cu publicarea. Dar adesea aceste indicii clare lipsesc, de exemplu, în cazul multor piese elizabetane sau în cazul multor manuscrise medievale. O piesă elizabetană se prea poate să fi fost tipărită mult după prima reprezentare; iar un manuscris medieval se prea poate să fie copia unei copii făcute la câteva sute de ani după data elaborării operei, în asemenea situaţii mărturiile externe trebuie completate cu alte probe luate din textul însuşi: aluzii la evenimente contemporane sau la alte elemente a căror dată poate stabilită. Asemenea indicii interne referitoare la un anumit eveniment extern nu pot sluji însă decât la stabilirea datei după care s-a scris partea respectivă din carte.

Să luăm, de pildă, în scopul stabilirii ordinii în care au scrise

piesele lui Shakespeare, un indiciu pur intern cum ar fi cel furnizat de analiza statisticilor metrice. El poate sta însă numai o cronologie relativă, care poate conţine erori considerabile. *23 Deşi putem afirma fără riscuri că numărul celor din piesele lui Shakespeare scade de la *Zadarnicele chinuri ale dragostei* (în care se găsesc cele mai multe rime) la *Poveste de iarnă* (în care nu există nicio rimă), nu putem trage concluzia că *Poveste de iarnă* a fost, în mod necesar, scrisă după Furtuna (care numără două rime). Deoarece diferite criterii, cum ar fi numărul rimelor, cel al terminaţiilor feminine, cel al angambamentelor etc. nu dau exact aceleaşi rezultate, nu se poate stabili o corelaţie fixă şi fără greş între cronologie şi tabelele metrice. Izolate de alte date, tabelele pot fi interpretate cu totul diferit. De exemplu, James Hurdis *24, un critic din secolul al XVIII-lea, considera că Shakespeare a evoluat de la versul neregulat din Poveste de iarnă la versul regulat din Comedia erorilor. Totuşi, combinarea judicioasă a tuturor acestor tipuri de indicii (externe, interne-externe şi interne) a dus la stabilirea unei cronologii a pieselor lui Shakespeare, oare fără îndoială că este, în general, corectă.

Date statistice, mai ales referitoare la prezenţa şi frecvenţa anumitor cuvinte, au fost de asemenea folosite pentru stabilirea unei cronologii relative a dialogurilor lui Platon, cei care au recurs la ele fiind Lewis Campbell şi, în special, Winoenty Luto-slawski, care îşi numeşte metoda „stilometrie". *25

Când avem de-a face cu manuscrise nedatate, greutăţile în legătură cu cronologia se înmulţesc, putând deveni chiar insurmontabile. S-ar putea să ne vedem obligaţi să recurgem la studiul evoluţiei scrisului de mână al unui autor. S-ar putea să fim siliţi să analizăm meticulos timbrele de pe scrisori, să studiem calendarul şi să urmărim foarte atent deplasările autorului dintr-un loc întreitul, deoarece acestea ne pot fi de ajutor în datare. Problemöle de cronologie sunt adesea foarte importante pentru istoricul literar: fără a le rezolva, el n-ar putea urmări evoluţia artistică a lui Shakespeare sau Chaucer, pentru a nu cita decât exemple în care datarea se datorează în întregime eforturilor investigaţiei moderne. Bazele acestei activităţi au fost puse de Malone şi Tyrwhitt, la sfârşitul secolului al XVIII-lea, şi de atunci controversele asupra detaliilor n-au încetat nicio clipă.

Problemele de autenticitate şi de atribuire pot prezenta o

importanţă şi mai mare încă, iar soluţionarea lor poate reclama efectuarea unor complicate investigaţii statistice şi istorice.26 Suntem siguri de paternitatea majorităţii operelor ce aparţin literaturii moderne. Există însă multe opere semnate cu pseudonime sau scrise de anonimi, care uneori îşi dezvăluie secretul, deşi acest secret poate să fie doar un simplu nume, neînsoţit de nicio informaţie biografică şi astfel cu nimic mai edificator decât un pseudonim sau decât anonimatul.

La mulţi autori se pune problema unui canon al operelor lor în secolul al XVIII-lea s-a descoperit că mare parte din lucrările incluse în ediţiile tipărite ale operelor lui Chaucer – (de pildă, *The Testament of Creşeid* (Testamentul Cresidei) şi The Flower and the Leaf (Floarea şi frunza) – nu putea fi autentică. Chiar şi astăzi problema canonului shakespearian este departe de a fi rezolvată. Se pare că aici pendulul a oscilat, ajungând în prezent în poziţia opusă celei din vremea când

Wilhelm Schlegel susţinea cu stranie convingere că toate apocrifele ar fi autentice şi i-ar aparţine lui Shakespeare. *27 În trecutul apropiat, J.M. Robertson a fost cel mai înfocat partizan al „dezintegrării lui Shakespeare", adică al unei teorii care nu-i recunoaşte M Shakespeare decât paternitatea câtorva scene din piesele sale cele mai binecunoscute. Potrivit acestei păreri, până şi Iuliu Cezar şi Neguţătorul din Veneţia n-ar fi altceva decât un ghiveci de pasaje scrise de Marlowe, Greene, Kyd şi alţi câţiva dramaturgi ai timpului. *28 Metoda Robertson constă mai ales în a urmări anumite mici clişee verbale, în a descoperi anumite discordanţe şi anumite paralelisme. Este o metodă extrem de nesigură şi arbitrară. Ea pare a se baza pe o premisă greşită şi reprezintă un cerc vicios: noi ştim care este opera lui Shakespeare pe temeiul unor mărturii contemporane (pe de o parte, includerea în ediţia in-folio, pe de alta, menţiunile făcute, pe numele lui, în registrul cărţilor noi ţinut de breasla librarilor etc.); Robertson însă, printr-o judecată estetică arbitrară, îi atribuie lui Shakespeare numai anumite pasaje de mare măiestrie şi refuză să-l considere autor al pasajelor care sunt sub nivelul stabilit de el sau care prezintă asemănări cu practica dramaturgilor contemporani. Nu vedem câtuşi de puţin de ce Shakespeare n-ar fi putut scrie slab sau neglijent sau de ce n-ar fi putut să scrie în diferite stiluri imitându-şi contemporanii. Pe de altă pante, nu credem că poate fi susţinută fără nicio rezervă nici părerea mai veche potrivit căreia fiecare cuvânt din

ediţia in-folio i-ar aparţine lui Shakespeare.

În legătură cu unele dintre aceste probleme nu se poate ajunge la nicio concluzie definitivă, deoarece, în anumite privinţe, drama elizabetană era o artă colectivă, în care colaborarea strânsă se practica în mod efectiv. Diferiţi autori erau adesea foarte greu de deosebit după stilul lor. S-ar fi putut întâmpla chiar ca autorii înşişi să nu fie în stare să-şi identifice contribuţiile respective. Uneori aceste colaborări ridică în faţa detectivului literar dificultăţi aproape de nebiruit. *29 Chiar şi în cazul lui Beaumont şi Fletcher, unde avem avantajul de a dispune de texte oare-i aparţin în mod evident lui Fletcher, fiind scrise după moartea lui Beaumont, contribuţia fiecăruia nu este încă stabilită categoric; şi problema este absolut insolubilă în cazul piesei The Revenger's Tragedy (Tragedia răzbunătorului) care a fost atribuită pe rând lui Webster, lui Tourneur, lui Middleton şi lui Marston, individual sau în colaborare unii cu alţii.

Dificultăţi similare se ivesc când se încearcă stabilirea paternităţii unei opere în cazurile în care, pe lângă că lipsesc orice documente externe, datorită folosirii unei anumite maniere tradiţionale şi unui stil uniform, detectarea autorilor este extrem de anevoioasă. Exemple nenumărate ne sunt oferite de creaţia trubadurilor şi de aceea a pamfletarilor din secolul al XVIII-lea (cine va stabili vreodată un canon al scrierilor lui Defoe? *31), fără să mai vorbim de colaborările anonime din publicaţiile periodice. Totuşi, în multe cazuri chiar şi aici se poate obţine un oarecare succes. Cercetarea arhivelor editurilor sau a dosarelor publicaţiilor periodice poate scoate la iveală noi dovezi externe, iar studierea ou iscusinţă a legăturilor dintre articolele unor autori care obişnuiesc să se repete şi să se citeze (ca, de pildă, Goldsmith) poate duce la concluzii cu un mare grad de certitudine. *32 Statisticianul G. Udny Yule a folosit metode matematice foarte complexe pentru a studia vocabularul anumitor scriitori, printre care Thomas à Kempis, în scopul stabilirii paternităţii comune a mai multor manuscrise. *33 Dacă sunt folosite cu răbdare, metodele stilistice pot furniza date care, deşi nu absolut sigure, fac identificarea foarte probabilă. (c)

În istoria literaturii, problema autenticităţii anumitor falsuri şi a anumitor fraude pioase a jucat un rol important şi a dat un preţios impuls investigaţiilor ulterioare. Astfel, de pildă, controversa pe marginea Ossian-ului lui Macpherson a stimulat studiul poeziei

populare gaelice, controversa iscată în jurul lui Chatterton a dus la intensificarea studiului istoriei şi literaturii medievale engleze, iar falsificarea unor piese şi documente ale lui Shakespeare de către Ireland a dus la dezbateri asupra lui Shakespeare şi asupra istoriei teatrului elizabetan. *34 Studiindu-l pe Chatterton, Thomas Warton, Thomas Tyrwhitt şi Edmond Malone au produs argumente istorice şi literare pentru a demonstra că poemele lui Rowley sunt plăsmuiri moderne. Două generaţii mai târziu, W.W. Skeat, care făcuse un studiu sistematic al gramaticii limbii engleze în secolele al XIII-lea, al XIV-lea şi al XV-lea, a semnalat încălcări ale unor reguli gramaticale elementare care ar fi putut trăda falsul mult mai repede şi mai complet.

Edmond Malone a demascat falsurile stângace ale tânărului Ireland; dar chiar şi el, ca şi Chatterton şi Ossian, a avut apărători de bună-credinţă (ca Chalmers, un om de mare erudiţie) care n-au fost lipsiţi de merite în istoria cercetărilor shakespeariene.

De asemenea simpla bănuială că ar fi un fals la mijloc i-a forţat pe cercetători să consolideze argumentele oare pledau pentru datarea şi atribuirea tradiţională şi astfel să treacă de la acceptarea tradiţiei la argumente pozitive; de exemplu, în cazul Hroswithei, călugăriţa germană din secolul al X-lea despre ale cărei piese a existat bănuiala că ar fi fost falsificate de umanistul german Conrad Celtes, din secolul al XV-lea, sau în cazul epopeii ruse Cinice despre oastea lui Igor, de obicei atribuită secolului al XII-lea, dar despre care s-a susţinut chiar recent că ar fi un fals de la sfârşitul secolului al XVIII-lea *35. În Boemia, problema falsificării a doua manuscrise considerate medievale, Zeléna hora (Muntele verde) şi Krîlové dvur (Curtea împărătească), a constituit o chestiune politică arzătoare în decada 1880 – 1889; iar reputaţia lui Thomas Masaryk, care mai târziu avea să devină preşedintele Cehoslovaciei, s-a făurit în bună parte în cursul acestor dispute şi controverse care, începute pe terenul lingvisticii, apoi s-au extins, ajungând să simbolizeze lupta dintre adevărul ştiinţific şi autoiluzionarea romantică. *36

Lămurirea unora dintre aceste probleme de autenticitate şi paternitate comportă aspecte foarte spinoase în ce priveşte probele; şi se întâmplă să fie necesar să se facă apel la tot felul de cunoştinţe speciale, cum ar fi paleografia, bibliografia, lingvistica şi istoria. Dintre demascările mai recente, niciuna n-a fost mai ingenioasă decât aceea

care a dus la condamnarea lui T.J. Wise pentru falsificarea a vreo 86 pamflete din secokil al XIX-lea: investigaţiile, făcute de Carter şi Pollard *37, au inclus studiul filigranelor şi al tehnicilor tipografice, cum ar fi metodele de cerneluire, folosirea anumitor feluri de hârtie şi garnituri de litere şi altele. (Implicaţiile literare directe ale multora dintre aceste probleme sunt însă reduse, deoarece falsurile luă Wise, care n-a inventat niciodată vreun text, îl privesc mai degrabă pe colecţionarul de cărţi.)

Nu trebuie niciodată să se uite. că stabilirea unei date diferite a scrierii unei opere, nu elimină problema criticii propriu-zise. Poemele lui Chatterton nu sunt nici. mai proaste, nici mai bune pentru motivul că au fost scrise în secolul al XVIII-lea, lucru oare este adesea uitat de cei care, în indignarea lor morală, pedepsesc cu dispreţ şi uitare opera care s-a dovedit a fi o producţie mai târzie.

Problemele discutate în acest capitol sunt, practic, singurele probleme de care se ocupă culegerile de metode şi manualele existente, cum ar fi cele ale lui Morizer: Budler şi Sanders38 şi sunt aproape singurele care se predau în mod sistematic în majoritatea universităţilor americane. Cu toate acesteia, oricare ar fi importanţa lor, trebuie să recunoaştem că; aceste tipuri de studii nu fac decât să pregătească terenul în vederea analizării, interpretării şi explicării cauzale a literaturii. Utilitatea lor depinde de modul în care sunt valorificate rezultatele obţinute.

<titlu> III. Abordarea extrinsecă a studiului literaturii

<titlu> Introducere

Cele mai răspândite şi mai productive metode de studiere a literaturii se ocupă de cadrul ei, de mediul înconjurător, de cauzele ei externe. Aplicarea acestor metode extrinsece nu se limitează la cercetarea literaturii trecutului, ci se referă, de asemenea, la literatura actuală. De aceea, corect, termenul de „istorie literară" trebuie să fie rezervat pentru acele cercetări care se concentrează asupra modificărilor ce le suferă literatura în timp, fiind astfel cu precădere preocupate de istoria ei. Deşi se poate ca studiul „extrinsec" să nu încerce decât să interpreteze literatura în lumina contextului ei social şi a antecedentelor ei, în majoritatea cazurilor el devine o explicaţie „cauzală", care pretinde să justifice literatura, s-o explice şi, în cele – din urmă, s-o reducă la originile ei („sofismul genetic "). Nimeni nu poate tăgădui că înţelegerea literaturii a fost mult înlesnită datorită

cunoaşterii temeinice a condiţiilor în care a fost creată; valoarea exegetică a unui astfel de studiu este incontestabilă. Totuşi e clar că studiul cauzal nu poate nicidecum să înlăture problemele pe care le ridică prezentarea, analiza şi evaluarea unui subiect cum este opera de artă literară. Între cauză şi efect nu există o relaţie proporţională: rezultatul >concret al cauzelor extrinsece – opera literară – este întotdeauna imprevizibil-Se poate susţine că orice situaţie istorică, orice factori de mediu pot modela o operă literară. Daiadevăratele probleme se ivesc când evaluăm, comparăm şi izolăm diferiţii factori care, după părerea noastră, determină opera literară. Majoritatea cercetătorilor încearcă să desprindă o anumită serie de acţiuni şi creaţii umane, atribuindu-le doar acestora o influenţă determinantă asupra operei literare. Astfel, un grup de cercetători consideră că literatura este în primul rând produsul unui creator individual, şi de aici trag concluzia că literatura ar trebui cercetată, în primul rond, prin prisma biografiei şi psihologiei autorului.

Un al doilea grup caută principalii factori determinanţi ai creaţiei literare în viaţa organizată a oamenilor – în condiţiile economice, sociale şi politice; un alt grup, înrudit eu cel de mai sus, caută explicaţia cauzală a literaturii în alte creaţii colective ale minţii omeneşti, cum ar fi istoria ideilor, a teologiei şi a celorlalte arte. În sfârşit, există un grup de cercetători care caută să explice literatura în lumina Zeitgeist-ului, adică a unui anumit spirit care ar reprezenta chintesenţa epocii, adică a unei anumite atmosfere intelectuale, a unui anumit „climat" de opinie, a unei anumite forţe unitare extrase în mare parte din caracteristicile celorlalte arte.

Adepţii abordării extrinsece se deosebesc între ei prin rigiditatea mai mare sau mai mică cu care, în cercetările lor, folosesc metode cauzale deterministe şi prin întinderea meritelor ce le revendică pentru metoda lor. Cei mai determinişti sunt de obicei aceia care cred în cauzalitatea socială. Acest radicalism poate fi explicat prin adeziunea lor filosofică la pozitivism şi la ştiinţa secolului al XIX-lea; nu trebuie să uităm însă că şi adepţii idealişti ai explicării literaturii prin Geistesgeschichte, care din punct de vedere filosofic subscriu la hegelianism sau la alte forme ale gândirii romantice, se situează pe poziţii extrem deterministe şi chiar fataliste.

Numeroşi cercetători care folosesc aceste metode revendică însă merite mult mai modeste. Ei nu caută să stabilească decât anumite

legături între opera literară, pe de o parte, şi cadrul şi antecedentele ei, pe de altă parte, considerând că cunoaşterea lor poate clarifica unele probleme, cu toate că importanţa precisă a acestor legături le poate scăpa în întregime. „Aceşti cercetători mai modeşti sunt mod înţelepţi, deoarece este evident că explicaţia cauzală ca metodă de studiere a literaturii este departe de le avea valoarea care i se atribuie şi deoarece nu încape îndoiala că ea nu va putea să rezolve niciodată problemele decisive ale analizei şi evaluării operei literare. Dintre diferitele metode bazate pe principiul cauzalităţi pare preferabilă aceea care explică opera literară prin prisma ansamblului; factorilor exteriori deoarece, evident, este imposibil să privim literatura drept efect al unei singure cauze.

Fără a subscrie da concepţiile specifice ale teoriei germane despre Geistesgeschichte, suntem de părere că, explicând literatura.ca un efect al tuturor factorilor laolaltă, se evită una dintre criticile cele mai importante ce se aduc celorlalte metode curente, în cele ce urmează vom încerca să cântărim importanţa acestor factori diferiţi şi că analizăm complexul de metode existente din punctul de vedere al pertinenţei lor pentru un studiu care ar putea fi numit esenţialmente literar sau „ergocentric”.

<Titlu> 7. Literatura şi biografia

Cel mai evident factor determinant al unei opere literare este creatorul ei, autorul; şi de aceea explicarea operei literare prin personalitatea şi viaţa scriitorului este una dintre cele mai vechi şi mai împământenite metode de cercetare literară.

Biografia poate fi judecată în raport cu lumina pe care o aruncă asupra creaţiei literare propriu-zise; dar putem, desigur, s-o susţinem şi s-o justificăm şi ca mijloc de a studia omul de geniu, dezvoltarea lui morală, intelectuală şi emoţională, ca mijloc care prezintă un interes intrinsec propriu; şi, în sfârşit, putem să privim biografia ca izvor de materiale pentru cercetarea sistematică a psihologiei scriitorului şi a procesului literar. Între aceste trei puncte de vedere trebuie să se facă distincţii nete. Concepţiei noastre despre „ştiinţa literară” nu îi corespunde direct decât prima teză şi anume aceea potrivit căreia biografia explică şi elucidează produsul literar propriu-zis. Cel de al doilea punct de vedere, care preconizează interesul intrinsec al biografiei, mută centrul atenţiei asupra personalităţii umane. Cel de al treilea consideră biografia ca material pentru o ştiinţă sau viitoare

ştiinţa, psihologia creaţiei artistice.

Biografia este un gen literar vechi, în primul rând, ea aparţine – logic şi cronologic – istoriografiei. Din punct de vedere metodologic biografia nu face nicio distincţie între un om de stat, un general, un arhitect, un avocat şi o persoană care nu joacă niciun rol în viaţa publică. Şi părerea lui Coleridge că viaţa oricărui om, oricât de neînsemnat, prezintă interes, dacă este povestită veridic, pare destul de îndreptăţită. În concepţia biografului, scriitorul nu este decât un om a cărui dezvoltare morală şi intelectuală, a cărui carieră externă şi

Thomas Wolfe, neobişnuit de înalt. Partea slabă a acestei teorii constă tocmai în simplitatea ei. La urma urmelor, orice succes poate fi atribuit unei dorinţe de a compensa ceva, pentru că orice om are scăderi care îi pot servi ca imbold, îndoielnică, desigur, este şi părerea larg răspândită potrivit căreia nevroza – şi „compensaţia" – îi deosebeşte pe artişti de oamenii de ştiinţă şi de alţi „contemplativi": de fapt, deosebirea evidentă constă în aceea că adesea scriitorii prezintă propriile lor cazuri, transformându-şi boule în material tematic".

Întrebările fundamentale sunt următoarele: Dacă scriitorul este un neurotic, nevroza este aceea care îi furnizează temele operei sau constituie numai motivarea acesteia? Dacă nevroza nu face decât să-i motiveze opera, atunci scriitorul nu se cade să fie deosebit de ceilalţi contemplativi. Cea de-a doua întrebare este: Dacă scriitorul se dovedeşte un neurotic prin temele lui (aşa cum în mod sigur se dovedeşte Kafka), cum se explică faptul că opera lui este inteligibilă pentru cititori? Scriitorul pesemne că face mult mai mult decât să consemneze istoricul unui caz clinic. El se ocupă probabil, fie de un arhetip (aşa cum face Dostoievski în Fraţii Karamazov), fie de un tip de „personalitate neurotică" foarte răspândit în vremurile noastre.

Concepţia lui Freud despre scriitor nu este absolut consecventă. Ca mulţi dintre colegii lui europeni, în special Jung şi Rank, Freud a fost un om cu o bogată cultură generală, nutrind respectul austriacului instruit pentru clasici şi pentru literatura germană clasică. În literatură el a găsit numeroase intuiţii care anticipau şi confirmau propriile lui teorii – în Fraţii Karamazov de Dostoievski, în Hamlet, în Nepotul lui Rameau de Diderot, în opera lui Goethe. Dar, pe de altă parte, Freud considera că scriitorul este un neurotic incurabil care, prin creaţia lui, evită o prăbuşire, dar în acelaşi timp se sustrage unei adevărate vindecări.

Artistul (spune Freud) este la început un om care se îndepărtează de realitate pentru că nu se poate împăca cu faptul că i se cere să renunţe la satisfacerea instinctelor şi care atunci, în fantezia lui, dă frâu liber dorinţelor sale erotice şi ambiţiilor sale exacerbate. Dar din această lume a fanteziei el găseşte o cale de întoarcere la realitate; cu talentul lui deosebit, el creează, o nouă realitate în care introduce fanteziile sale, cărora oamenii le recunosc o justificare considerându-le drept reflectări valabile ale vieţii reale. Şi, pe această cale, fără să urmeze drumul ocolit al efectuării unor modificări reale în lumea exterioară, el devine cu adevărat eroul, regele, creatorul sau favoritul care ar fi dorit să ajungă.

Cu alte cuvinte, poetul este un visător cu ochii deschişi, ale cărui visări sunt socialmente validate, în loc să-şi schimbe caracterul, el îşi eternizează şi-şi publică fanteziile. *2

S-ar părea că această interpretare se aplică atât filosofilor şi oamenilor de ştiinţă cât şi artiştilor operând astfel un fel de „reducere" pozitivistă a activităţii contemplative la a observa şi a caracteriza care ţin locul acţiunii. Ea nesocoteşte efectele indirecte sau oblice ale operei contemplative, „modificările în lumea exterioară" produse de cititorii romancierilor şi filosofilor. De asemenea, această interpretare nu recunoaşte, ca însăşi creaţia este un mod de activitate în lumea exterioară; că, în timp ce acela care visează cu ochii deschişi se mulţumeşte să viseze că-şi va scrie visurile, cel care scrie efectiv este angajat într-un act de exteriorizare şi de adaptere la condiţiile sociale. (a)

Majoritatea scriitorilor au refuzat să subscrie la freudismul ortodox sau să ducă până la capăt – cei care au început – tratamentul psihanalitic. Cei mai mulţi n-au dorit să fie „vindecaţi" sau „adaptaţi", gândindu-se că o dată adaptaţi fie că vor înceta să scrie, fie că adaptarea ce li se propunea însemna o adaptare la o normalitate sau la un mediu social pe care ei le respingeau ca filistine sau burgheze. Astfel, Auden a afirmat că artiştii ar trebui să fie cât mai neurotici ou putinţă; şi mulţi au fost de acord cu freudiştii revizionişti, ca Homey, Fromm şi Kardiner, care susţineau că şi concepţiile lui Freud despre nevroză şi normalitate, care îşi au originea în lumea vieneză de la sfârşitul secolului al XIX-lea, se cuvin corectate prin Marx şi prin antropologi. *3

Teoria artei ca nevroză ne obligă să ne întrebăm în ce măsură autorul crede în creaţia imaginaţiei sale.

Se aseamănă oare romancierul nu numai cu copilul romantic care „spune poveşti" – adică prelucrează propria sa experienţă până ajunge la o versiune oare îi este pe plac şi care-l pune într-o lumină favorabilă – dar şi ou omul care suferă de halucinaţii, confundând lumea realităţii cu lumea ireală a speranţelor şi temerilor lui? Unii romancieri de pildă, Dickens au declarat că îşi văd şi îşi aud perfect personajele şi că la un moment dat personajele iau în mâna lor firul povestirii, ducând-o spre un deznodământ diferit de cel conceput iniţial de romancier. Niciunul dintre exemplele citate de psihologi nu par să susţină teza că ar fi vorba de halucinaţii; s-ar putea totuşi ca unii romancieri să posede capacitatea, frecventă la copii, dar rară mai târziu, de a avea imagini eidetice (care nu sunt nici post-imagini, nici imagini ale memoriei, fiind totuşi de natură perceptuală, senzorială). După părerea lui Erich Jaensch, această capacitate este simptomatică pentru modul special în care artistul integrează perceptualul şi conceptualul. El păstrează şi dezvoltă o trăsătură arhaică a rasei: el îşi simte şi chiar îşi vede gândurile. *4

O altă trăsătură atribuită uneori scriitorului – şi mai ales poetului – este sinestezia sau asocierea percepţiilor senzoriale provenite de la două sau mai multe simţuri, mai ales de la simţul auzului şi de la cel al văzului (auzition colorée: sunetul trompetei, de exemplu, este roşu-aprins). Ca trăsătură psihologică, ea se pare că este, ca şi daltonismul, o rămăşiţă a unui senzorium mai vechi, comparativ nediferenţiat. Mult mai frecvent, sinestezia reprezintă însă o tehnică literară, o formă de transpunere metaforică, o expresie stilizată a unei atitudini metafizic-estetice faţă de viaţă. Istoric, această atitudine şi acest stil sunt caracteristice pentru perioada barocului şi pentru romantism, fiind repudiate de perioadele raţionaliste oare urmăresc mai degrabă viziuni „clare şi precise" decât corespondenţe", analogii şi unificări. *5

Încă în prima lui scriere critică, T.S. Eliot a preconizat o concepţie complexă despre poet, potrivit căreia poetul ar recapitula – sau, mai bine zis, ar păstra intacte – diversele stadii din istoria rasei, ar ţine legătura cu propria lui copilărie şi cu aceea a. rasei, privind, în acelaşi timp, departe în viitor:

„Artistul, scria Eliot în 1918, este mai primitiv şi totodată mai civilizat decât contemporanii lui..." în 1932, el reiterează această concepţie, vorbind mai ales despre „imaginaţia auditivă", dar şi despre

imaginile vizuale ale poetului şi mai ales despre imaginile frecvent folosite, oare „ar putea avea o valoare simbolică, pe care n-o cunoaştem însă, pemtra că au ajuns să reprezinte sentimente prea adânci spre a fi scrutate". Eliot citează şi se arată de acord cu studiile lui Cailliet şi Bédé referitoare la legătura dintre mişcarea simbolistă şi sufletul primitiv, şi conchide: „mentalitatea prelogică persistă la omul civilizat, dar apare numai la poet sau prin poet". *6

În pasajele de mai sus nu este greu să identificăm influenţa lui Carl Jung şi reafirmarea tezei acestuia, că dedesubtul „inconştientului" individual – care reprezintă rămăşiţa blocată a trecutului nostru şi mai ales a copilăriei şi a primei copilării – se află „inconştientul colectiv" – amintirea blocată a trecutului rasei noastre şi chiar a stării ei preumane.

Jung a stabilit o tipologie psihologică analitică, conform căreia cele patru tipuri bazate respectiv pe precumpănirea gândirii, a sentimentului, a intuiţiei şi a senzaţiei se subîmpart în „extravertite" şi „introvertite". El nu introduce – cum s-ar fi putut presupune – toţi scriitorii în categoria introvertiţilor intuitivi sau în categoria mai generală a introvertiţilor. Luând încă o măsură de precauţie împotriva simplificării, Jung observă că în vreme ce unii scriitori îşi revelează tipul, în creaţia lor, alţii îşi revelează antitipul, complementul. *7

Homo scriptor, trebuie s-o recunoaştem, nu reprezintă un tip unic. Dacă ne imaginăm un amestec romantic format din Coleridge, Shelley, Baudelaire şi Poe, se cuvine să ne amintim imediat şi de Racine, de Milton şi de Goethe, sau de Jane Austen şi de Anthony Trollope. Am putea încerca să facem o deosebire între poeţii lirici şi poeţii romantici, de o parte, şi, de altă parte, poeţii dramatici şi epici şi romancierii, care, într-o măsură, le sunt echivalenţi. Unul dintre tipologii germani, Kretschmer, separă poeţii (care sunt leptosomi şi predispuşi la schizofrenie) de romancieri (care sunt picnici din punctul de vedere al structurii fizice şi maniaci-depresivi sau „cicloizi" din punct de vedere temperamental). Există fără îndoială o pereche tipologică alcătuită din „posedaţi", adică din poeţii care lucrează automat sau sub presiunea propriilor lor obsesii şi viziuni. profetice şi din „creatorii" adică din scriitorii care sunt în primul rând nişte meşteşugari instruiţi, pricepuţi, conştienţi. Această distincţie pare, în parte, istorică: „posedaţii", spunem nod, sunt poeţii primitivi, şamanii; apoi romanticii, expresioniştii, suprarealiştii. Poeţii profesionişti,

instruiţi în şcolile de barzi din Irlanda şi Islanda, poeţii Renaşterii şi neoclasicismului sunt „creatori". Dar, firește, nu trebuie să considerăm că aceste tipuri se exclud reciproc, ci doar că ele sunt opuse; iar în cazul marilor scriitori – ca Milton, Poe, James şi Eliot, precum şi ea Shakespeare şi Dostoievski – trebuie să concepem scriitorul ca fiind şi „creator" şi „posedat" în acelaşi timp, el îmbinând viziunea obsesivă a vieţii cu preocuparea lucidă, meticuloasă pentru prezentarea acestei viziuni. *8

Poate cea mai influentă dintre antitezele moderne este cea stabilită de Nietzsche în Bie Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik – 1872 (Naşterea tragediei din spiritul muzicii), cea dintre Apolo şi Dionysos, cei doi zei ai artei la greci şi cele două arte şi procese artistice pe care le reprezintă: arta sculpturii şi arta muzicii; starea psihologică a visului şi cea a beţiei extatice. Acestea corespund aproximativ clasicului „creator" şi romanticului „posedat" (sau poeta vates).

Deşi nu subliniază acest lucru, psihologul francez Ribot îi datorează probabil lui Nietzsche baza propriei lui împărţiri a artiştilor literari în funcţie de cele două tipuri principale de imaginaţie. Primul, tipul „plastic", îl caracterizează pe scriitorul cu deosebită acuitate a percepţiilor vizuale, care este incitat în primul rând de observarea lumii înconjurătoare, în timp ce al doilea, tipul „difluent" (auditiv şi simbolic), este cel al poetului simbolist sau al scriitorului de povestiri romantice (Tieck, Hoffmann, Poe) care pleacă de la propriile lui emoţii şi sentimente, proiectându-le prin ritmuri şi imagini unificate de forţa Stiranurog-ului său. Este clar că Eliot pleacă de la Ribot când deosebeşte „imaginaţia vizuală" a lui Dante de „imaginaţia auditivă" a lui Milton.

Mai putem da încă un exemplu, cel al lui L. Rusu, un cercetător român contemporan, care deosebeşte trei tipuri fundamentale de artişti: „tipul simpatic" (care, în actul creaţiei, este vesel, spontan, ca o. pasăre), „tipul demaniac anarhic".

şi „tipul demoniac echilibrat". Exemplele nu sunt întotdeauna fericite; dar teoria tezei şi antitezei reprezentate de tipurile „simpatic" şi „anarhic" şi a sintezei lor într-un tip superior în care lupta cu demonul s-a terminat victorios, stabilindu-se un echilibru de forţe, este sugestivă. Ca exemplu al tipului superior, măreţ, Rusu îl dă pe Goethe: dar va trebui să adăugăm aici toate marile noastre nume –

Dante, Shakespeare, Balzac, Dickens, Tolstoi şi Dostoievski. *9 (b)

Prin „proces de creaţie" trebuie să înţelegem întregul şir de operaţii legate de elaborarea unei opere literare, de la originile ei în subconştientul autorului pună la ultimele revizuiri care, la unii scriitori, reprezintă partea cea mai autentic creatoare din întregul proces.

Se cade să se facă o distincţie între trăirile unui poet şi compunerea unei poezii, între impresie şi expresie. Croce, care le-a redus pe amândouă la intuiţie estetică, n-a obţinut asentimentul scriitorilor şi criticilor; de fapt, o sistematizare oarecum opusă a fost susţinută în mod plauzibil de C.S. Lewis. Dar nici încercarea de a cristaliza acest dualism în noţiunile pereche de Erlebnis şi de Dichtung, aşa cum face Dilthey, nu ne satisface. Pictorul vede ca pictor; pictura este clarificarea şi desăvârşirea viziunii şade. Poetul este um creator de poezii; dar materia poeziilor lui este întreaga lui viaţă perceptivă. La artist, în orice mediu, fiecare impresie este modelată de arta lui; el nu acumulează experienţe fruste. *10

În gândirea clasică, „inspiraţia", numele tradiţional al factorului inconştient din creaţie, este asociată cu muzele, fiicele memoriei, iar în gândirea creştină cu Sfântul Duh. Prin definiţie, starea de inspiraţie a unui şaman, profet sau poet se deosebeşte de starea lui obişnuită, în societăţile primitive şamanul poate să intre în transă cu bună ştiinţă sau poate în mod involuntar să se trezească „posedat" de un spirit superior ancestral sau totemic. (c) în vremurile noastre, inspiraţiei i se atribuie însuşirea esenţială de a fi subită (ca şi conversiunea) şi impersonală: opera pare scrisă prin intermediul cuiva. *11

Oare inspiraţia nu poate fi provocată? Există, desigur, deprinderi de creaţie, precum şi stimulente şi ritualuri. Alcoolul, opiul şi alte droguri adorm conştiinţa, „cenzorul" supercritic, şi descătuşează activitatea subconştientului.

Coleridge şi de Quincey au făcut afirmaţii şi mai categorice – anume că opiul deschide o întreagă lume de noi experienţe oare pot fi tratate pe plan literar; dar în lumina cercetărilor clinice moderne reiese că elementele neobişnuite din opera unor astfel de poeţi sunt generate de psihicul lor neurotic şi nu de efectul specific ai drogului. Elizabeth Schneider a arătat că, *de fapt, cu excepţia complexităţii lor, „visurile literare ale unui mâncător de opiu"* [*scrise de* de *Quincey*] *care au avut o atât de mare înrâurire asupra literaturii ulterioare, nu se*

deosebesc decât foarte puţin de o însemnare înserată în jurnalul lui în 1803, înainte de a fi început să consume opiu… *12

Aşa cum poeţilor-profeţi ai comunităţilor primitive li se împărtăşesc diferite metode de a ajunge în stări care duc la „posedare" şi aşa cum disciplinele spirituale ale Orientului recomandă preoţilor să folosească. pentru rugăciune locuri şi ore precise şi „exclamaţii" speciale sau mantras, tot aşa scriitorii lumii moderne îşi însuşesc, sau cred că-şi însuşesc ritualuri, pentru a provoca o stare propice creaţiei. Schiller păstra mere putrede în biroul la care lucra; Balzac scria îmbrăcat în straie de călugăr. Numeroşi scriitori gândesc culcaţi la „orizontală" şi chiar scriu în pat – scriitori foarte diferiţi, cum ar fi Proust şi Mark Twain. Ünii au nevoie de linişte şi singurătate; dar alţii preferă să scrie în mijlocul familiei sau în societate, în atmosfera unei cafenele. Există exemple, care atrag atenţia prin senzaţionalul lor, de autori care lucrează noaptea şi dorm ziua. Această devoţiune faţă de noapte (timp al contemplaţiei, al visului, al subconştientului) este poate principala tradiţie romantică; dar trebuie să ne amintim că există şi o tradiţie romantică rivală, cea a lui Wordsworth, care exaltă zorii zilei (prospeţimea copilăriei). Unii autori declară ea pot scrie numai în anumite anotimpuri, aşa cum a fost cazul lui Molton care susţinea că geniul lui poetic n-a funcţionat niciodată bine decât de la echinocţiul de toamnă la cel de primăvară. Samuel Johnson, căruia îi repugnau toaste aceste teorii, susţinea că un om poate scrie oricând dacă se apucă de lucru cu tenacitate şi mărturisea că el însuşi a scris silit fiind de necesităţile economice. Dar putem presupune că aceste ritualuri aparent capricioase au în comun faptul că, prin asociaţie şi obişnuinţă, ele înlesnesc producţia sistematică. *13

Au oare instrumentele ou care se scrie vreun efect demonstrabil asupra stilului literar? Are vreo importanţă faptul că autorul scrie o primă versiune cu toc şi cerneală sau faptul că se apucă să compună direct la maşina de scris? Hemingway era de părere că maşina de scris „solidifică propoziţiile înainte de a fi gata pentru tipar", îngreunând astfel revizia ca parte integrantă a scrisului; alţii presupun că maşina a dus la un stil prea fluent sau jurnalistic. Dar în legătură cu aceasta nu s-a făcut nicio investigaţie practică. cât despre dictare, ea a fost folosită de autori de calităţi şi formaţii foarte diferite. Milton a dictat unui secretar versuri din Paradisul pierdut gata compuse în capul lui. Mai interesante sunt însă exemplul lui Scott şi ale lui Goethe şi Henry

James care, la bătrâneţe, au dictat opere a căror structură era concepută dinainte, dar a căror haină verbală era improvizată. În cazul lui James, cel puţin, pare posibilă stabilirea – unei legături cauzale între dictare şi „stilul perioadei târzii", care, în felul lui complex şi elocvent, este oral şi chiar familiar. *14

Despre procesul de creaţie însuşi nu s-au spus multe lucruri care să aibă gradul de generalizare necesar teoriei literare. Avem descrieri ale metodelor particulare folosite de anumiţi autori; dar aceştia nu sunt, firește, decât scriitori din perioade relativ recente şi scriitori înclinaţi să gândească şi să scrie în spirit analitic despre arta lor (cum ar fi, de pildă, Goethe şi Schiller, Flaubert, Henry James, T.S. Eliot şi Paul Valéry); şi avem apoi generalizările făcute de la mare distanţă de psihologi în legătură cu probleme cum ar fi originalitatea, invenţia, imaginaţia, generalizări prin care stabilesc numitorul comun al creaţiei ştiinţifice, filosofice şi estetice.

Orice analiză modernă a procesului de creaţie trebuie să se ocupe în primul rând de importanţa rolului pe care-l joacă în acest proces subconştientul şi conştientul. Ar fi lesne să punem faţă în faţă diferitele perioade literare: să facem distincţie între perioadele romantice şi expresioniste, care preamăresc inconştientul şi perioadele clasice şi realiste, oare pun accentul pe inteligenţă, revizie, comunicare.

Dar o asemenea distincţie ar putea lesne să ducă la exagerări: de fapt, teoriile critice ale clasicismului şi cele ale romantismului diferă mult mai mult decât diferă practica creaţiei a celor mai străluciţi exponenţi ai acestor curente.

Scriitorii cei mai înclinaţi să vorbească despre arta lor preferă, firește, să discute metodele conştiente şi tehnicile, pentru care ar putea revendica un merit, decât să se ocupe de „datul" lor, experienţa fortuită oare constituie substanţa, sau oglinda, sau prisma lor. Este uşor de înţeles de ce artişti conştienţi vorbesc ca şi cum arta lor ar fi impersonală, ca şi cum ei nu şi-ar alege temele decât fie sub presiunea editorului, fie ca o problemă estetică lipsită de interes practic. Cel mai vestit document privind această problemă, Philosophy of Composition (Filosofia compoziţiei) a lui E.A. Poe, pretinde să explice strategia metodologică şi axiomele estetice iniţiale pe baza cărora a fost construit Corbul. Pentru a-şi apăra vanitatea împotriva unor eventuale acuzaţii că povestirile lui de groaza ar fi imitaţii literare, Poe a afirmat

că ororile descrise în acestea proveneau nu din literatura germană, ci din străfundurile sufletului; n-a vrut să recunoască însă că ar fi fost luate din propriul lui suflet, şi de aceea a pretins că ar fi un expert literar, meşter în manipularea sufletelor altora. La Poe este extraordinar de categorică demarcaţia între subconştientul autorului, care furnizează temele obsedante de delir, tortură şi moarte, şi conştientul lui, care le dezvoltă literar. *15

Dacă am fi în situaţia de a institui teste pentru descoperirea talentului literar, acestea ar urma să fie, fără îndoială, de două tipuri: primul tip de teste, destinat poeţilor în sensul modern al cuvântului, s-ar referi la cuvinte şi combinarea lor. la imagini şi metafore, la legături semantice şi fonetice (adică la rima, la asonante, la aliteraţii); cel de al doilea destinat scriitorilor de proză narativă (romancieri şi dramaturgi), s-ar referi la probleme de caracterizare şi de structură a intrigii.

Scriitorul este un specialist în materie de asocieri („spirit"), disocieri („judecată"), şi recombinări (construind un nou întreg din elemente trăite în mod separat). El foloseşte cuvintele drept material, în copilărie, se întâmplă ca el să colecţioneze cuvinte aşa cum alţi copii colecţionează păpuşi, timbre sau animale.

Pentru poet, cuvântul nu este în primul rând un „semn", un jeton transparent, ci un „simbol", având valoare atât în sine cât şi prin ceea ce reprezintă; el poate fi chiar un „obiect" sau un „lucru" da care ţine pentru sonoritatea sau aspectul lui. Unii romancieri pot folosi cuvintele ea semne (Walter Scott, Fenimore Cooper, Theodore Dreiser), în care caz ei pot fi citiţi cu folos, traduşi într-o altă limbă sau pot fi apreciaţi pentru structura povestirii; poeţii însă, în mod normal, folosesc cuvintele „simbolic" *16.

Aplicată la poet, tradiţionala noţiune a „asociaţiei de idei" este nepotrivită. Dincolo de legătura prin asociere a unui cuvânt cu altul (deosebit de accentuată la unii poeţi) are loc o asociere a obiectelor la care se referă „ideile" noastre. Principalele categorii ale unor asemenea asocieri sunt contiguitatea în timp şi spaţiu şi asemănarea sau contrastul. Romancierul asociază mai ales pe bază de contiguitate; poetul, pe bază de asemănare (pe care o putem identifica cu metafora); dar această distincţie nu se cade să fie împinsă prea departe – mai ales în literatura recentă.

În The Road to Xanadu (Drumul spre Xanadu), J.L. Lowes

reconstituie, cu perspicacitatea unui strălucit detectiv, procesul de asociere prin care Coleridge, care avea lecturi atât de vaste şi atât de bizare, trece de la un citat la altul, sau de la o aluzie la alta. În ce priveşte însă teoria, Lowes se declară prea repede mulţumit, deoarece câţiva termeni pur figurativi îi ajung pentru a caracteriza procesul de creaţie. El vorbeşte despre „atomi pescuiţi" sau (folosind formula lui Henry James) despre faptul că imaginile şi ideile se cufundă pentru o vreme „în puţul adânc al cerebralizării inconştiente", pentru ca apoi să iasă după ce au suferit (folosind un citat favorit al erudiţilor) o „metamorfoză". când lecturile necunoscute ale lui Coleridge reapar, uneori ne lasă impresia unui obiect de „marchetărie" sau a unui „mozaic", alteori avem impresia că ne găsim în faţa unui „miracol". Lowes recunoaşte formal că la zenitul forţei ei, energia creatoare este atât conştientă cât şi inconştientă... controlând în mod conştient pletora de imagini care au suferit o metamorfoză subconştientă în rezervor („puţul" inconştientului);

dar nu-l interesează şi nu încearcă să definească elementul într-adevăr deliberat şi constructiv din procesul de creaţie. *17

Când e vorba de un scriitor narativ, ne gândim la faptul că acesta creează caractere şi „inventează" povestiri. Nu încape îndoială că, de la romantism încoace, ambele aspecte au fost concepute prea simplist, personajele şi intriga fiind considerate fie drept originale, fie drept copii ale vieţii reale (o concepţie aplicată şi literaturii trecutului), fie drept plagiate. Totuşi, chiar şi la cei mai „originali" romancieri, ca Dickens, de pildă, tipurile de caracter şi procedeele narative sunt în cea mai mare parte tradiţionale, fiind preluate din inventarul literar profesional, consacrat. *18

Se poate presupune că în crearea personajelor, autorul combină, în dozaje diferite, tipuri literare moştenite, persoane concrete pe care le-a observat şi spiritul său. Am putea spune că scriitorul realist observă comportamentul oamenilor sau „empatizează", în timp ce scriitorul romantic „se proiectează": totuşi trebuie să ne îndoim că simpla observaţie este suficientă pentru caracterizarea veridică. Faust, Mefisto, Werther şi Wilhelm Meister sunt cu toţii, cum spune un psiholog, „proiectările în literatură ale diferitelor aspecte ale firii lui Goethe". Toate ipostazele virtuale ale romancierului, inclusiv cele considerate negative, sunt personae [personaje] virtuale. „Predispoziţiile unui om sunt caracterul altui om". Cei patru fraţi

Karamazov ai lui Dostoievski reprezintă fiecare unele aspecte ale lui Dostoievski. Aceasta nu trebuie să ne facă să presupunem că, în crearea eroinelor sale, romancierul este, în mod inevitabil, limitat la observaţie. „Madame Bovary, c'est moi", spune Flaubert. Numai ipostazele recunoscute de autor ca virtuale pot deveni „personaje vii", nu „plate", ci „rotunde". *19

Ce relaţie există între aceste „personaje vii" şi personalitatea reaua a romancierului? S-ar părea că ou cât sunt mai numeroase şi mai deosebite personajele lui cu atât este mai imprecisă propria lui „personalitate". Shakespeare dispare în piesele lui; nici în piese, nici în anecdote nu găsim un caracter bine definit şi individualizat comparabil cu cel al lui Ben Jonson.

Caracteristica poetului, a scris o dată Keats, este că nu are identitate:

*el este totul şi nimic… El creează un logo eu aceeaşi desfătare cu care creează o Imogen… Poetul este fiinţa cea mai nepoetică din câte există, deoarece nu are Identitate – el este în permanenţă preocupat să însufleţească alte făpturi şi să le dea conţinut. *20*

Toate aceste teorii pe care le-am discutat se referă de fapt la psihologia scriitorului. Procesele creaţiei constituie obiectul legitim al Curiozităţii investigatoare a psihologilor. Ei pot clasifica poetul după tipul fiziologic şi psihologic; îi pot descrie bolile psihice, îi pot explora chiar şi subconştientul. Datele de care se foloseşte psihologul pot proveni din documente, neliterare sau pot fi luate din operele scriitorului, în al doilea caz, ele se cuvin verificate eu ajutorul unor probe bazate pe documente şi interpretate cu grijă.

Poate oare psihologia, la rândul ei, să fie folosită pentru interpretarea şi evaluarea operelor literare? Evident, psihologia „poate uşura înţelegerea procesului de creaţie. După cum am văzut, s-a acordat atenţie diferitelor metode de elaborare, precum şi deprinderilor în legătură cu revizuirea şi reserierea. S-a studiat geneza operelor: stadiile iniţiale, ciornele, variantele la care s-a renunţat. Totuşi, importanţa pentru critică a multora dintre aceste informaţii, în special a numeroaselor anecdote despre deprinderile scriitorilor, a fost în mod sigur exagerată. Studiul revizuirilor, modificărilor etc. poate fi mai folositor din punct de vedere literar, deoarece, bine pus în valoare, ne poate ajuta să percepem critic într-o operă literară unele fisuri, inconsecvenţe, reveniri, denaturări. Analizând modul în care şi-a

compus Proust romanul lui ciclic, Feuillerat aruncă lumină asupra ultimelor volume, făcându-ne să distingem, în textul lor, mai multe straturi. Studiul variantelor pare să ne permită să surprindem activitatea din atelierul autorului. *21

Totuşi, dacă analizăm mai lucid ciornele, pasajele suprimate, eliminările şi tăierile, ajungem la concluzia finală că ele nu sunt necesare pentru înţelegerea operei finisate sau pentru emiterea unei judecăţi asupra ei.

Interesul lor este cel pe care-l prezintă orice variantă: ele pot scoate în evidenţă calităţile textului final. Dar putem foarte bine să obţinem acelaşi lucim inventând noi înşine variante, indiferent dacă ele au trecut sau nu prin mintea autorului. Versurile lui Keats din Ode to a Nightingale (Odă la o privighetoare):

The same [*voice*] *that oft-times hath*
Charm'd magic casements opening on the foam
Of perilous seas, în faery lands forlorn, *

pot câştiga ceva dacă ştim că Keats s-a gândit şi la ruthless seas (mări nemiloase) şi chiar la keelless seas (mări fără corăbii). Dar ruthless sau keelless, care s-au păstrat întâmplător, nu diferă esenţial de dangerous (primejdioase), empty (pustii), barren (deşerte), shipless (fără nave), cruel (crude) sau de oricare alt adjectiv la care s-ar putea gândi criticul. Variantele nu aparţin operei literare; iar tratarea acestor probleme de geneză nu ne dispensează de a analiza şi evalua opera propriu-zisă. *22

Rămâne problema „psihologiei" înfăţişată în operele înseşi. Despre personajele din piese şi romane spunem că „sunt „psihologiceşte" veridice. Apreciem situaţii şi acceptăm anumite intrigi pentru că au această însuşire. Uneori o teorie psihologică, îmbrăţişată, fie în mod conştient, fie în mod nebulos, de un autor, pare să se potrivească unui personaj sau unei situaţii. Astfel Lily Campbell a susţinut că Hamlet corespunde tipului „omului sangvin care suferă de melancolie bi-lioasă" cunoscut elizabetanilor din teoriile lor psihologice, în acelaşi fel Oscar Campbell a încercat să arate că Jaques din Cum vă place este un caz de „melancolie nefirească produsă de iritarea flegmei". Despre Walter Shandy s-a spus că suferă de boala descrisă de Locke sub numele de asociaţionism lingvistic. Juiien Sorel, eroul lui Stendhal, este descris prin prisma psihologiei lui Destutt de Tracy, iar diferitele feluri de legături amoroase sunt evident clasificate

potrivit vederilor expuse de Stendhal în cartea lui De l'amour (Despre dragoste). Mobilurile şi sentimentele lui Rodion Raskolnikov sunt analizate

<nota>

— Aceeaşi [voce] care-adesea a deschis, / Prin farmec, magice ferestre spre nspumate, / Periculoase mări, în ţări de basm uitate.

</nota>

Într-un mod care sugerează o oarecare cunoaştere a psihologiei clinice. Proust are, desigur o întreagă teorie psihologică a memoriei, importantă chiar şi pentru organizarea operei lui. Psihanaliza freudiană este folosită în mod absolut conştient de romancieri ca americanii Conrad Aiken sau WaMo Frank. *23

Firește, se poate pune întrebarea dacă autorul într-adevăr a reuşit să încorporeze psihologia în personajele lui şi în relaţiile dintre ele. Simpla expunere a cunoştinţelor sau teoriilor lui nu este de ajuns. La fel ca orice informaţii de alt tip oare se găsesc în literatură, cum ar fi, de exemplu, date privind navigaţia, astronomia sau istoria, asemenea expuneri nu reprezintă altceva decât „materie" sau „conţinut", în unele cazuri, legătura cu psihologia timpului poate fi îndoielnică sau foarte slabă. (a) Încercările de a-l introduce pe Hamlet sau pe Jaques în vreunul din tiparele psihologiei elizabetane ni se par greşite deoarece psihologia elizabetană era contradictorie, derutantă şi confuză, iar Hamlet şi Jaques sunt mai mult decât tipuri. Deşi Raskoinikov şi Sorel ilustrează anumite teorii psihologice, ei nu iac acest lucru decât incomplet şi cu intermitenţe. Uneori Sorel se comportă într-un mod cât se poate de melodramatic. Crima iniţială a lui Raskoinikov nu este în mod adecvat motivată. Aceste cărţi nu sunt în primul rând studii psihologice sau expuneri ale unor teorii, ci drame sau melodrame în care prezentarea unor situaţii izbitoare este mai importantă decât motivarea psihologică realistă. Dacă analizăm romanele al căror specific este „fluxul conştiinţei", constatăm îndată că nu avem a face cu o „adevărată" reproducere a proceselor mintale reale ale subiectului şi că „fluxul conştiinţei" este mai degrabă un procedeu de a dramatiza viaţa sufletească, de a ne face să înţelegem concret fizionomia psihică a lui Benjy, idiotul din The Sound and the Fury (Zgomotul şi furia) de Faiulkner sau a lui Mrs. Bloom. Dar acest procedeu n-are aproape nimic ştiinţific sau măcar „realist". *24

Chiar dacă am presupune că un autor reuşeşte să confere

„veridicitate psihologică" comportării personajelor sale, putem să ne întrebăm dacă această „veridicitate" reprezintă o valoare artistică. Numeroase opere mari încalcă neîncetat normele psihologiei timpului sau ale celei ulterioare apariţiei lor.

Ele prezintă situaţii improbabile, cu teme fantastice. Ca şi dezideratul realismului social, veridicitatea psihologică este o normă naturalistă fără valabilitate universală, în unele cazuri, desigur, pătrunderea psihologică măreşte valoarea artistică, în astfel de cazuri, ea vine în sprijinul unor valori artistice importante: complexitatea şi coerenţa. Dar pătrunderea psihologică poate fi realizată şi prin alte mijloace decât cunoaşterea teoretică a psihologiei, în sensul de „teorie conştientă şi sistematică" a psihicului şi a activităţii lui, psihologia nu este necesară artei şi nu are, în sine, valoare artistică. *25

Se prea poate ca anumitor artişti care lucrează foarte conştient, psihologia să le fi întărit simţul realităţii, să le fi ascuţit spiritul de observaţie sau să le fi permis să pătrundă în domenii încă necunoscute. Dar prin ea însăşi, psihologia nu poate decât să pregătească creaţia literară; iar în opera însăşi, adevărul psihologic nu are valoare artistică decât dacă-i măreşte coerenţa şi complexitatea – dacă, pe scurt, este artă.

<titlu> 9. Literatura şi societatea

Literatura este o instituţie socială care foloseşte ca mijloc de exprimare limba, o creaţie socială. Procedee literare tradiţionale, cum ar fi utilizarea simbolurilor şi a metrului, sunt sociale prin însăşi natura lor. Ele reprezintă convenţii şi norme care nu puteau să apară decât în societate. Dar, mai mult, literatura „reprezintă" „viaţa"; iar „viaţa" este, în mare măsura, o realitate socială, cu toate că atât lumea naturală cât şi lumea interioară, subiectivă a individului au format şi ele obiectul unor „imitaţii" literare. Poetul însuşi este un membru al societăţii, care are o anumită poziţie socială: se bucură de o anumită apreciere din partea societăţii şi este răsplătit de ea; el se adresează unui public, chiar dacă acesta este ipotetic. Literatura a apărut de obicei în strânsă legătură cu anumite instituţii sociale; iar în societatea primitivă s-ar putea chiar să fim incapabili de a distinge poezia de ritual, de magie, de muncă sau de joacă… Literatura are de asemenea o funcţie sau o „utilitate" socială oare nu poate fi pur individuală. Aşadar, marea majoritate a problemelor pe care le ridică studiul literaturii sunt, cel puţin în ultimă instanţă sau prin implicaţie, probleme sociale

– probleme referitoare la tradiţie şi convenţie, norme şi genuri, simboluri şi mituri. Putem spune, împreună cu Tomars:

Instituţiile estetice nu sunt bazate pe instituţiile sociale: *ele nu sunt nici măcar părţi componente ale instituţiilor sociale*; *ele sunt instituţii sociale de un anumit tip*, *strâns legate de celelalte*".

De obicei însă problemele în legătură cu „literatura şi societatea" sunt puse mai îngust şi mai exterior. Se formulează întrebări ou privire la relaţiile dintre literatură şi o anumită situaţie socială, un anumit sistem economic, social şi politic. Se fac încercări de a descrie şi a defini influenţa exercitată de societate asupra literaturii şi de a stabili şi judeca care e locul literaturii în societate. Această abordare sociologică a literaturii este practicată mai ales de cei care subscriu la o filosofie socială precisă. Criticii marxişti nu numai că studiază aceste relaţii dintre literatură şi societate, dar au şi o concepţie bine definită despre cum ar trebui să fie aceste relaţii, atât în societatea noastră actuală cât şi într-o viitoare societate fără clase. Ei practică o critica de evaluare, bazată pe criterii extraliterare, politice şi etice. Ei ne spun nu numai care au fost şi care sunt relaţiile şi implicaţiile sociale ale operei unui autor, dar şi care ar fi trebuit sau care ar trebui să fie. *2 Ei nu se mărginesc doar să studieze literatura şi societatea, ci sunt şi profeţi, îndrumători şi propagandişti; şi anevoie izbutesc să separe aceste două funcţii.

Relaţia între literatură şi societate este de obicei studiată plecând de la afirmaţia, împrumutată din scrierile lui de Bonald, că „literatura este o expresie a societăţii". Dar oare ce înseamnă această axiomă? Dacă înseamnă că literatura, în orice moment, oglindeşte „cu exactitate" situaţia socială curentă, afirmaţia este falsă; iar dacă nu înseamnă decât că literatura prezintă anumite aspecte ale realităţii sociale, ea reprezintă un loc comun banal şi vag. *3 A spune că literatura oglindeşte sau exprimă viaţa este încă şi mai ambiguu. Scriitorul îşi exprimă în mod inevitabil experienţa şi întreaga concepţie de viaţă; dar ar fi evident fals să se susţină că el exprimă complet şi exhaustiv întreaga viaţă – sau chiar întreaga viaţă de la un moment dat. A spune că autorul trebuie să exprime complet viaţa din timpul lui, că trebuie să fie „reprezentativ" pentru epoca şi societatea în care a trăit, înseamnă a folosi un criteriu concret de evaluare, în afară de aceasta, aceşti doi termeni – „complet" şi „reprezentativ" – necesită, firește, o interpretare atentă: în majoritatea lucrărilor de

critică socială ei par să însemne că autorul ar trebui să fie conştient de anumite aspecte sociale precise, de exemplu, de situaţia proletariatului, sau chiar că ar trebui să împărtăşească o anumită atitudine şi ideologic a criticului.

În critica hegeliană şi în cea a lui Taine se pune pur şi simplu semnul egalităţii între valoare istorică sau socială şi valoare artistică. Artistul transmite adevărul şi, prin urmare, de asemenea adevărul istoric şi social. Operele literare „ne procură documente pentru că sunt monumente". *4 Se postulează armonia dintre geniu şi epoca lui. „Caracterul reprezentativ şi „adevărul social" sunt, prin definiţie, atât rezultatul cât şi cauza valorii artistice. Chiar dacă unui sociolog modern anumite opere mediocre i-ar putea părea documente sociale bune, pentru Taine ele sunt inexpresive şi deci nereprezentative. Literatura nu reprezintă de fapt o reflectare a procesului social, ci esenţa, rezumatul întregii istorii.

Dar credem că este mai nimerit să nu discutăm problema criticii de evaluare decât după ce vom fi degajat adevăratele relaţii dintre literatură şi societate. Aceste relaţii descriptive (spre deosebire de cele normative) pot fi clasificate destul de uşor.

În primul rând, avem sociologia scriitorului, precum şi a profesiei şi a instituţiilor literare, avem întreaga problemă a bazei economice a producţiei literare, a originii şi a poziţiei sociale a scriitorului, a ideologiei sale sociale care îşi poate găsi expresia în declaraţii şi activităţi extraliterare. Avem apoi problema conţinutului social, a implicaţiilor şi a funcţiei sociale a operelor literare, în sfârşit, avem problema publicului consumator şi a influenţei sociale exercitate efectiv de literatură, în ce măsură literatura este într-adevăr determinată sau dependentă de cadrul social, de schimbarea şi dezvoltarea societăţii este o problemă care, într-un fel sau altul, va intra în toate cele trei aspecte ale subiectului pe care-l studiem: sociologia scriitorului, conţinutul social al operelor înseşi şi influenţa propriu-zisă a literaturii asupra societăţii. Va trebui să stabilim ce se înţelege prin dependenţă sau determinare: şi, în cele din urmă, vom ajunge la problema integrării literaturii în ansamblul culturii, ocupându-ne mai ales de modul în care are loc această integrare în propria noastră cultură.

De vreme ce orice scriitor este un membru al societăţii, el poate fi studiat ca fiinţă socială. Deşi principala sursă de informaţii este

biografia scriitorului, studiul poate fi. uşor extins la întregul mediu din care a provenit şi în care a trăit.

Se vor putea strânge informaţii despre originea socială, istoria familiei, situaţia economică a scriitorilor. Putem arăta care a fost contribuţia exactă a aristocraţilor, burghezilor şi proletarilor în istoria literaturii; putem demonstra, de pildă, contribuţia predominantă a copiilor de liber-profesionişti şi de comercianţi la producţia literară americană. *5 Statisticile pot stabili că, în Europa modernă, literatura şi-a recrutat practicanţii mai ales din rândurile burgheziei, deoarece aristocraţia era preocupată de căutarea gloriei sau a huzurului, iar clasele de jos aproape că nu aveau acces la cultură, în Anglia, această generalizare nu este valabilă decât cu mari rezerve. Fiii ţăranilor şi muncitorilor apar rar în literatura engleză mai veche: excepţii ca Burns şi Carlyle sunt în parte explicabile prin sistemul democratic de învăţământ an vigoare în Scoţia. Rolul aristocraţiei în literatura engleză a fost neobişnuit de mare – în parte pentru că în Anglia aristocraţia a fost mai puţin izolată de liber-profesionişti decât în alte ţări, unde nu exista dreptul de primogeniture. De altfel, cu câteva excepţii, toţi scriitorii ruşi moderni dinainte de Goncearov şi Cehov au fost şi ei de origine aristocratică. Chiar şi Dostoievski a fost, de fapt, un nobil, deşi tatăl lui, medic într-un spital pentru săraci din Moscova, n-a cumpărat pământ şi şerbi decât la o vârstă înaintată.

Este destul de uşor să strângem asemenea date, dar să le interpretăm este mai greu. Oare ideologia şi apartenenţa socială sunt determinate de originea socială? Cazurile lui Shelley, Carlyle şi Tolstoi constituie tot atâtea exemple elocvente de „trădare" a clasei proprii, în afara hotarelor Uniunii Sovietice majoritatea scriitorilor comunişti nu sunt de origine proletară. Criticii sovietici şi alţi critici marxişti – au făcut cercetări ample pentru a. stabili precis atât originea socială exactă cât şi apartenenţa socială a scriitorilor ruşi. Astfel, P.N. Sakulin îşi bazează analiza literaturii ruse contemporane pe delimitarea ou grijă a literaturii ţărăneşti, a literaturii mic-burgheze, a literaturii intelectualităţii democratice, a literaturii intelectualităţii declasate, a literaturii burgheze, a literaturii aristocraţiei şi a literaturii proletariatului revoluţionar. *6

În studierea literaturii mai vechi, specialiştii sovietici încearcă să facă deosebiri subtile între numeroasele grupe şi subgrupe ale aristocraţiei ruse cărora, în virtutea averii lor moştenite şi a relaţiilor

lor din tinereţe, le-au aparţinut Puşkin şi Gogol, Turgheniev şi Tolstoi. *7 Dar este anevoie să dovedeşti că Puşkin ar fi reprezentat interesele nobilimii rurale scăpătate, iar Gogol, pe acelea ale micilor proprietari de pământ din Ucraina; o asemenea concluzie este evident infirmată de ideologia generală a operelor lor şi de răsunetul pe care aceste opere l-au avut dincolo de cercul strâmt al unui grup, al unei clase, al unei epoci. *8

Originea socială a unui scriitor nu joacă decât un rol minor în problemele ridicate de poziţia sa socială, de ideologia şi de apartenenţa lui, căci ştiut este că adesea scriitorii s-au pus în serviciul altei clase. Cea mai mare parte a poeziei de curte a fost scrisă de oameni care, deşi provenind din clasele mai de jos, au adoptat ideologia şi gusturile stăpânilor lor.

Apartenenţa socială, atitudinea şi ideologia unui scriitor pot fi studiate nu numai din scrierile lui, ci adesea şi din documente biografice extraliterare. Scriitorul a fost cetăţean, s-a rostit asupra anumitor probleme având importanţă socială şi politică, a luat parte la evenimentele din timpul lui.

S-au făcut numeroase studii asupra concepţiilor politice şi sociale ale diferiţilor scriitori; iar în ultimul timp s-a acordat o atenţie din ce în ce mai mare implicaţiilor economice ale acestor concepţii. Astfel, de pildă, L.C. Knights, care susţine că atitudinea economică a lui Bem Jonson a fost profund medievală, subliniază «că, la fel ca şi alţi câţiva dramaturgi contemporani, el a satirizat clasa, aflată în ascensiune, a cămătarilor, acaparatorilor, speculanţilor şi „întreprinzătorilor". *9 Multe opere literare – de exemplu, piesele istorice ale lui Shakespeare şi Călătoriile lui Gulliver de Swift – au fost reinterpretate în strânsă legătură cu contextul politic al epocii respective. *10 Declaraţiile, atitudinile şi activitatea unui scriitor nu trebuie niciodată confundate cu implicaţiile sociale ale operelor lui. Balzac este un exemplu izbitor al posibilităţii acestui decalaj; căci, deşi simpatiile sale mărturisite erau toate de partea vechii orânduiri, de partea aristocraţiei şi a Bisericii, instinctul şi imaginaţia îl atrăgeau mult mai mult spre tipul acaparator, speculant, spre noul exponent viguros al burgheziei.

Poate exista o considerabilă diferenţă între teorie şi practică, între profesiunea de credinţă şi creaţia artistică.

Sistematizate, datele privind originea, apartenenţa şi ideologia

socială duc la stabilirea unei sociologii a scriitorului ca tip, sau ca tip într-o anumită perioadă şi într-un anumit loc. Putem împărţi scriitorii în funcţie de gradul lor de integrare în procesul social. Integrarea este foarte mare în literatura populară, dar poate atinge o formă extremă a divergenţei, a „distanţei sociale", în cazul boemei, al „poetului blestemat" şi al genului creator liber, în general, în vremea din urmă şi în Occident, scriitorul pare că şi-a slăbit legăturile de clasă. A apărut o intelectualitate, o clasă intermediară de profesionişti relativ independentă. Sociologiei literare îi revine sarcina de a stabili poziţia socială exactă a acestei clase, gradul ei de dependenţă faţă de clasa conducătoare, sursa economică exactă a veniturilor ei, prestigiul scriitorului la fiecare societate.

Liniile generale ale istoricului acestei probleme sunt destul de clare. Putem studia în cadrul literaturii populare orale rolul cântăreţului sau al povestitorului care depinde direct de preferinţele publicului care-l ascultă: rolul aezilor în Grecia antică, al scopului în antichitatea teutonică, al povestitorului profesionist în Orient şi Rusia, în vechile cetăţi ale Greciei, tragedienii şi unii Compozitori de ditirambi şi imnuri, ca Pindar, ocupau o poziţie specială semireligioasă, poziţie care, treptat, s-a laicizat, după cum putem vedea când îl comparăm pe Euripide cu Eschil. Trecând la curţile imperiului roman, nu se poate să nu ne gândim la Vergiliu, Horaţiu şi Ovidiu care depindeau de mărinimia şi bunăvoinţa lui August şi Mecena.

În evul mediu îl găsim pe călugăr în chilia lui, pe trubadur sau pe Minnesänger la curtea sau la castelul seniorului feudal, pe clerici vacantes bătând drumurile. Scriitorul este sau un cleric, sau un cărturar, sau un cântăreţ, un recitator, un menestrel. Dar chiar şi regi ca Venceslav al II-lea al Boemiei sau Iacob I al Scoţiei sunt acum poeţi – amatori diletanţi. În germanul Meistergesang, meşteşugarii sunt organizaţi în bresle poetice, care practică poezia ca o meserie. Odată cu Renaşterea, a apărut un grup de scriitori relativ independenţi, umaniştii, care uneori rătăceau din ţară în ţară oferindu-şi serviciile diferiţilor patroni.

Petrarca este primul poete laureatus, având o concepţie grandioasă despre misiunea lui, în vreme ce Aretino este prototipul jurnalistului, trăind din şantaj, mai mult temut decât onorat şi respectat.

În general, etapa următoare este trecerea de la sprijinul

patronilor nobili sau de rând la cei acordat de editori în calitate de reprezentanţi ai publicului cititor ale cărui preferinţe le cunosc. Sistemul patronajului aristocratic nu a fost însă universal. Biserica şi, după ea, teatrul, au sprijinit anumite tipuri de literatură, în Anglia, sistemul de patronaj a început să nu mai funcţioneze la începutul secolului al XVIII-lea. Un timp, literatura, lipsită de foştii ei susţinători şi încă nu pe deplin sprijinită de publicul cititor, a avut o situaţie economică mai proastă. Prima parte a vieţii lui Samuel Johnson în Grub Street şi felul în care l-a sfidat pe Lordul Chesterfield ilustrează aceste schimbări. Şi totuşi, numai cu o generaţie în urmă, Alexander Pope a izbutit să facă avere cu traducerea lui din Homer la care nobilimea şi lumea universitară au subscris cu generozitate.

Marile recompense financiare însă n-au venit decât în secolul al XIX-lea, când Scott şi Byron au exercitat o influenţă enormă asupra gustului şi opiniei publice. Voltaire şi Goethe sporiseră foarte mult prestigiul şi independenţa scriitorului pe continent. Lărgirea publicului cititor, fondarea marilor reviste ca Edinburgh Review şi Quarterly Review în Anglia au făcut treptat din literatură, după cum a afirmat Prosper de Barante în 1822, o „instituţie" aproape independentă a secolului al XVIII-lea. *11

Cum spunea Ashley Thorndike, *caracteristica principală a publicaţiilor din secolul al XIX-lea nu este stilul mai puţin înalt sau mediocritatea lor, ci mai degrabă specializarea lor. Aceste publicaţii nu mai sunt adresate unui public uniform sau omogen: ele se adresează mai multor categorii de cititori şi, în consecinţă, se clasează după subiecte, interese şi scopuri.* *12

<nota>

— În locul acestei, în versiunea germană (p. 109), lista exemplelor a fost amplificată, adăugându-se Blätter für die Literarische Unterhaltung şi Preussische Jahrbücher, publicate în Germania, şi Revue des Deux Mondes, care apare în Franţa.

</nota>

În *Fiction and the Reading Public* (Literatura şi publicul cititor), care ar putea foarte bine să fie considerată ca o predică bazată pe textul lui Thorndike, Q.D. Leavis *13 arată că ţăranul din secolul al XVIII-lea, care ştia să citească, era obligat să citească ceea ce citea nobilimea şi lumea universitară; dar că, dimpotrivă, cititorii din secolul al XIX-lea nu mai pot fi consideraţi că ar reprezenta la propriu vorbind

„un public", ci mai multe categorii de public. Epoca noastră cunoaşte o şi mai mare proliferare şi varietate în listele de apariţii şi în cataloagele de periodice: se publică pretutindeni cărţi destinate copiilor între 9 şi 10 ani, cărţi destinate băieţilor de liceu, cărţi pentru „celibatari"; reviste pe ramuri de activitate economică, reviste publicate de anumite firme, săptămânale destinate şcolilor duminicale, cărţi de aventuri din Vestul Sălbatic, povestiri romanţate. Editurile, publicaţiile şi scriitorii, totul se specializează.

Aşadar, studiul bazelor economice ale literaturii şi poziţiei sociale a scriitorului este indisolubil legat de studierea publicului căruia i se adresează acesta şi de care depinde din punct de vedere financiar. *14 Chiar şi – patronul aristocrat este un public, şi adesea un public exigent, care îi pretinde scriitorului nu numai să-i aduleze propria persoană, ci şi să se conformeze convenţiilor clasei sale. În societăţile mai vechi, în lumea în care înfloreşte poezia populară, dependenţa autorului de public este încă şi mai mare: opera lui nu este transmisă decât dacă place numaidecât. Rolul publicului în teatru este cel puţin tot atât de apreciabil. Au existat chiar încercări de a se atribui diferenţele de tematică şi stil din diferitele perioade de creaţie ale lui Shakespeare schimbărilor survenite în structura publicului, mai exact trecerii de la publicul eterogen care frecventa scena în aer liber a lui „Globe Theatre" de pe South Bank, la publicul teatrului „Blackfriars", o sală închisă vizitată de clasele sus-puse. Este însă mai greu să se stabilească relaţia specifică dintre scriitor şi public mai târziu, când publicul cititor creşte rapid, se dispersează şi devine eterogen şi când raporturile dintre autor şi public devin mai indirecte şi mai complicate. Numărul mijlocitorilor care intervin între scriitori şi public creşte. Putem studia rolul unor instituţii sociale şi asociaţii, cum ar fi salonul literar, cafeneaua, clubul, academia şi universitatea. Putem urmări istoria revistelor şi ziarelor, precum şi a editurilor. Criticul devine un mijlocitor important; un grup de cunoscători, bibliofili şi colecţionari, poate sprijini anumite tipuri de literatură; iar asociaţiile oamenilor de litere ele înseşi pot ajuta la crearea unui public special de scriitori sau de pretinşi scriitori. Mai ales în America, femeile, care (după cum spune Thorstein Veblen) procură recreaţie şi desfătări artistice mediate oamenilor de afaceri obosiţi, au devenit factori determinanţi, activi ai gustului literar.

Totuşi, vechile tipare n-au fost complet înlocuite. Toate

guvernele moderne sprijină şi promovează literatura într-o măsură mai mare sau mai mică; iar patronaj înseamnă, desigur, control şi supraveghere. *15 Ar fi greu să se supraestimeze. influenţa conştientă a statului în ultimele decenii. Aceasta s-a exercitat atât negativ – prin suprimarea de publicaţii, prin arderea unor cărţi, prin cenzură, precum şi prin reducerea la tăcere şi mustrarea scriitorilor – cât şi pozitiv – prin încurajarea regionalismului legat „de glie şi de sânge", sau a „realismului socialist" sovietic. Faptul că statul n-a izbutit să creeze o literatură care, conformându-se indicaţiilor ideologice, să reprezinte o mare valoare artistică, nu este de natură să infirme părerea că reglementarea literaturii de către stat este eficace prin aceea că oferă posibilităţi de a crea celor care îşi însuşesc directivele oficiale. Astfel, în Uniunea Sovietică literatura devine din nou o artă comunitară, iar artistul a fost din nou integrat în societate.

Curba succesului, a supravieţuirii şi reafirmării unei cărţi sau a reputaţiei şi faimei unui scriitor oglindeşte un fenomen care este în mare măsură social, în parte, acest fenomen aparţine, firește, „istoriei" literare, deoarece renumele şi reputaţia se măsoară prin înrâurirea efectivă exercitată de un scriitor asupra altor scriitori, prin puterea lui generală de a transforma şi schimba tradiţia literară, în parte, reputaţia este o chestiune de reacţie a criticii: până acum, ea a fost stabilită mai ales pe baza unor sentinţe mai mult sau mai puţin oficiale, considerate reprezentative pentru „cititorul obişnuit" dintr-o anumită perioadă. În consecinţă, de vreme ce întreaga problemă a „fluctuaţiilor gustului" este o problemă „socială", ea poate îi pusă pe o bază mai categoric sociologică; studii amănunţite pot cerceta concordanţa reală dintre o operă anumită şi publicul special în rândurile căruia opera a avut succes; se pot strânge date asupra numărului ediţiilor, al exemplarelor vândute etc.

Stratificarea oricărei societăţi se reflectă în stratificarea gustului ei. Deşi de obicei criteriile claselor superioare coboară, fiind adoptate şi de clasele inferioare, uneori mişcarea este inversă: interesul pentru folclor şi arta primitivă este un exemplu în acest sens. Nu există o corespondenţă necesară între dezvoltarea politică şi socială şi dezvoltarea estetică: în literatură, rolul conducător a trecut în mâinile burgheziei cu mult înainte ca aceasta să fi câştigat supremaţia politică. În materie de gust stratificările sociale pot îi modificate şi chiar abrogate de deosebirile de virată şi sex, de existenţa anumitor grupuri

şi asociaţii. Moda este de asemenea un fenomen important în literatura modernă, deoarece într-o societate competitivă, în continuă schimbare, criteriile claselor superioare, repede imitate, se cer în permanenţă înlocuite. Desigur, rapidele schimbări ale gustului care au loc în zilele noastre par să reflecte rapidele schimbări sociale din ultimele decenii şi relaţia în general laxă care există între artist şi public.

Izolarea de societate a scriitorului modern, ilustrată de fenomene cum sunt Grub Street, viaţa boemă, Greenwich Village, scriitorii americani expatriaţi, reclamă un studiu sociologic. Socialistul rus G.V. Plehanov este de părere că teoria „artei pentru artă" apare atunci când artiştii simt *o contradicţie de nerezolvat între ţelurile lor şi ţelurile societăţii căreia U aparţin*. *Artiştii trebuie să fie foarte ostili societăţii lor şi trebuie să nu aibă nicio speranţă de a o schimba*. *16

În Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung (Sociologia gustului literar), Levin L. Schücking a schiţat câteva dintre aceste probleme; în altă parte, el a studiat în detaliu rolul familiei şi al femeilor ca public în secolul al XVIII-lea. *17

Deşi s-a strâns mult material asupra acestei probleme, rareori s-au tras concluzii solid argumentate în privinţa relaţiilor exacte dintre producţia literară şi bazele ei economice, sau măcar în privinţa influenţei exacte a publicului asupra unui scriitor. Relaţia nu este, evident, o relaţie de simplă dependenţă sau de acceptare pasivă a cerinţelor patronului sau ale publicului. Scriitorii pot reuşi să-şi creeze propriul lor public special; într-adevăr, aşa cum a spus Coleridge, fiecare nou scriitor trebuie să creeze gustul care să-l aprecieze.

Nu numai artistul este influenţat de societate: şi el influenţează societatea. Arta mu se mărgineşte să reproducă viaţa, ci o şi modifică. Oamenii îşi pot modela viaţa după tiparul unor eroi şi unor eroine literare. Oamenii au iubit, au săvârşit crime şi s-au sinucis ca în cărţi, fie că este vorba de Suferinţele tânărului Werther de Goethe sau de Cei trei mușchetari de Dumas. Dar putem oare să stabilim cu preciziune influenţa unei cărţi asupra cititorilor? Va fi vreodată posibil să apreciem înrâurirea satirei? A schimbat oare într-adevăr Addison manierele societăţii din timpul lui sau a determinat Dickens reforme privind închisorile pentru datornici, şcolile de băieţi şi azilurile pentru săraci? *18 A fost Harriet Beecher Stowe (Coliba unchiului Tom) într-adevăr „mica femeie care a dezlănţuit marele război"? A schimbat

oare Pe aripile vântului atitudinea cititorilor din Nordul S.U.A. faţă de războiul dezlănţuit de doamna Stowe? în ce fel şi-au influenţat Hemingway şi Faulkner cititorii? cât de mare a fost rolul literaturii în dezvoltarea sentimentelor naţionale? Nu încape îndoială că romanele istorice ale lui Walter Scott în Scoţia, ale lui Henryk Sienkiewicz în Polonia şi ale lui Alois Jirásek în Cehoslovacia au adus o contribuţie foarte precisă la creşterea mândriei naţionale şi la întipărirea în mintea cititorilor a anumitor evenimente istorice.

Putem presupune – plauzibil, fără îndoială – că tinerii sunt influenţaţi de lectură mai direct şi mai puternic decât bătrânii, că cititorii fără experienţă înţeleg literatura mai naiv, mai degrabă ca o transcriere decât ca o interpretare a vieţii, că aceia care au puţine cărţi le iau mult mai în serios decât aceia care citesc mult, profesional.

Putem oare depăşi nivelul presupunerilor de acest fel? Putem folosi chestionare şi alte mijloace de efectuare a anchetelor sociologice? O obiectivitate absolută nu se poate obţine, deoarece valoarea răspunsurilor va depinde de memoria şi de puterea de analiză a celor interogaţi, iar mărturiile acestora vor trebui să fie codificate şi evaluate de o minte supusă greşelii. Dar întrebarea: „Cum îi impresionează literatura pe cititori?" este o întrebare practică la care trebuie să se răspundă, dacă poate fi vorba de un răspuns, făcându-se apel la experienţă; şi, deoarece ne gândim la literatură şi la societate în cel mai larg sens, trebuie să apelăm nu la experienţa expertului, ci la cea a rasei umane. Dar asemenea probleme abia au început a fi studiate. *19

Cel mai obişnuit mod de a studia relaţiile dintre literatură şi societate constă în a privi operele literare ca documente sociale, ca imagini prezumate ale realităţii sociale. Fără îndoială că din literatură se poate desprinde un anumit fel de tablou al societăţii. De fapt, acesta a fost unul dintre primele foloase atribuite literaturii de către cei care au studiat-o sistematic. Thomas Warton, primul istoric adevărat al poeziei engleze, a pretins că literatura are „meritul special de a înregistra fidel caracteristicile vremurilor şi de a păstra cea mai pitorească şi mai expresivă reprezentare a moravurilor" *20; şi în ochii lui şi ai multora dintre urmaşii lui întru studierea trecutului, literatura era în primul rând un tezaur de cutume şi obiceiuri, un izvor pentru istoria civilizaţiei, mai ales pentru istoria cavalerismului şi a declinului lui. cât despre cititorii moderni, mulţi dintre ei datoresc principalele

impresii ce le au ou privire la unele ţări străine citirii unor romane, romanelor lui Sinclair Lewis, lui Galsworthy, lui Balzac şi lui Turgheniev.

Folosită ca document social, literatura ne poate schiţa conturul istoriei sociale. Chaucer şi Langland ne-au păstrat două imagini ale societăţii secolului al XIV-lea. S-a constatat de timpuriu că prologul la Povestirile din Canterbury oferă o prezentare aproape completă a tipurilor sociale din epoca respectivă. Shakespeare, în Nevestele vesele din Windsor, Ben Jonson, în mai multe piese, şi Thomas Deloney par să ne spună ceva despre burghezia din epoca elizabetană.

Addison, Fielding şi Smollet zugrăvesc noua burghezie din secolul al XVIII-lea; Jane Austen, mica nobilime rurală şi preoţimea de la ţară aşa cum erau la începutul secolului al XIX-lea; iar Trollope, Thackeray şi Dickens, lumea victoriană. La sfârşitul secolului al XIX-lea şi la începutul secolului al XX-lea, Galsworthy ne prezintă marea burghezie engleză; Wells, mica burghezie; iar Bennett, liimea oraşelor de provincie.

O serie de tablouri sociale similare privind viaţa americană ar putea fi desprinse din romanele lui Harriet Beecher Stowe şi William Howells sau din oale ale lui James Thomas Farreli şi John Steinbeck. Viaţa Parisului şi a Franţei în perioada ce a urmat Restauraţiei pare că trăieşte în sutele de personaje care se mişcă în paginile Comediei umane a lui Balzac; iar Proust a prezentat cu detalii nesfârşite stratificarea socială a aristocraţiei franceze în descompunere. Rusia moşierilor din secolul al XIX-lea apare în romanele lui Turgheniev şi Tolstoi; avem imagini ale negustorimii şi intelectualităţii în nuvelele şi piesele lui Cehov, şi ale ţăranilor colectivişti în opera lui Şolohov.

Exemplele ar putea fi înmulţite la nesfârşit. Putem reconstitui şi prezenta „lumea" fiecărui scriitor, rolul pe care fiecare din ei îl atribuie dragostei şi căsătoriei, afacerilor, profesiunilor, modul în care îi prezintă pe preoţi, proşti sau deştepţi, cuvioşi sau ipocriţi; sau ne putem concentra asupra marinarilor din romanele lui Jane Austen, asupra ariviştilor lui Proust, asupra femeilor măritate din romanele lui Howells. Acest tip de specializare ne va oferi monografii privind „Raporturile dintre moşieri şi arendaşi în romanul american al secolului al XIX-lea", „Marinarul în romanul şi teatrul englez", sau „Americani de obârşie irlandeză în romanele secolului al XX-lea".

Dar asemenea studii au o valoare modestă atâta timp cât

consideră că literatura este pur şi simplu o oglindă a vieţii, o reproducere şi, prin urmare, un document social. Asemenea studii nu au sens decât dacă cunoaştem metoda artistică a romancierului cercetat şi dacă săntem în stare să spunem – nu numai în termeni generali, ci şi în termeni concreţi – oare este raportul dintre tabloul literar şi realitatea socială. Este acest tablou intenţionat realist? Sau este, în anumite privinţe, satiră, caricatură sau idealizare romantică?

Într-un studiu de o luciditate admirabilă intitulat Aristocracy and the Middle Classes în Germany (Aristocraţia şi burghezia în Germania) Kohn-Bramstedt ne atrage atenţia cu drept cuvânt:

Numai o persoană care cunoaşte structura unei societăţi din alte izvoare decât cele pur literare poate spune dacă, şi în ce măsură, anumite tipuri sociale şi comportamentul lor sunt reproduse într-un roman, în fiecare caz trebuie să se separe cu subtil discernământ ceea ce este pură fantezie, ceea ce este observaţie realistă şi ceea ce nu reprezintă decât expresia dorinţelor autorului. *21

Folosind concepţia lui Max Weber privind „tipurile sociale" ideale, acelaşi cercetător studiază fenomene sociale cum ar fi ura de clasă, comportamentul parvenitului, snobismul şi atitudinea faţă de evrei; şi susţine că aceste fenomene nu sunt atât fapte obiective şi tipare de comportament cât atitudini complexe care până acum au fost ilustrate mai bine în literatură decât în altă parte. Cei care studiază atitudinile şi aspiraţiile sociale pot folosi material literar dacă ştiu cum să-l interpreteze corect, într-adevăr, pentru perioadele mai vechi, din lipsă de date provenind de la sociologii timpului, ei vor fi forţaţi să folosească material literar sau, cel puţin, semiliterar provenind de la scriitori care s-au ocupat de politică, de economie, precum şi de probleme de interes general obştesc.

Eroii şi eroinele din romane, ticăloşii şi aventurierele ne oferă indicaţii interesante asupra unor asemenea atitudini sociale. *22 Asemenea studii ne duc invariabil la istoria ideilor etice şi religioase. Cunoaştem statutul trădătorului în evul mediu şi atitudinea medievală faţă de cămătărie care, perpetuându-se până în Renaştere, ni-l dă pe Shylock şi, mai târziu, pe Avarul lui Molière. Care este principalul „păcat capital" al ticălosului în secolele următoare? Şi este oare ticăloşia lui concepută cu referire la moralitatea personală sau la cea socială? Este el, de exemplu, meşter în seducerea fetelor sau răşluitor al ajutoarelor pentru văduve?

Exemplul clasic este cei al comediei engleze din timpul Restauraţiei. Era aceasta doar un regat al încornoraţilor, o ţară de basm a adulterelor şi a căsătoriilor de formă, aşa cum credea Charles Lamb? Sau era, aşa cum vrea să ne facă să credem Macaulay, o imagine fidelă a aristocraţiei decadente, frivole şi brutale? *23 N-ar trebui oare mai degrabă ca, respingând ambele ipoteze, să cercetăm ce grup social anume a creat această artă şi pentru ce public? Şi nu s-ar cuveni oare să stabilim dacă este vorba de o artă naturalistă sau de o artă stilizată? N-ar fi lacul să vedem unde intervine satira şi ironia, autoridiculizarea şi fantezia? Ca orice alte opere literare, aceste piese nu sunt pur şi simplu documente; ele sunt piese cu personaje-şablon, situaţii-şablon, ou căsătorii şi contracte matrimoniale încheiate în condiţii valabile numai pe scenă. E.E. Stoll trage următoarea concluzie din bogatele lui comentarii asupra acestor chestiuni:

Evident, aceasta nu reprezintă o „societate adevărată", nu este nici măcar o imagine fidelă a „vieţii mondene"; evident, aceasta nu este Anglia, nici măcar Anglia „sub Stuarţi", fie după sau înainte de Revoluţie sau de Marea Rebeliune. 24

Totuşi, accentul salutar ce se pune asupra rolului convenţiei şi tradiţiei în scrieri ca acelea ale lui Stoll nu poate rezolva complet problema raporturilor dintre literatură şi societate. Chiar şi alegoria cea mai obscură, pastorala cea mai ireală, farsa cea mai exagerată pot, dacă sunt îndeaproape cercetate, să ne destăinuiască ceva despre societatea unei anumite perioade.

Literatura nu apare decât într-un anumit context social, ca parte & unei culturi, într-un mediu social determinat. Vestita triadă a lui Taine, race, milieu şi moment a dus, în practică, la un studiu excesival mediului social. Rasa reprezintă o integrală fixă necunoscută ou care Taine operează foarte liber. Adesea ea nu este altceva decât aşa-zisul „caracter naţional" sau aşa-zisul „spirit" englez sau francez. Noţiunea de moment poate fi dizolvată în aceea de milieu, deoarece o diferenţă de timp nu înseamnă, de fapt, decât un cadru diferit, dificultatea reală a analizei ivindu-se numai când încercăm să descompunem termenul de milieu.

Trebuie să recunoaştem atunci că pentru o operă literară cadrul cel mai apropiat îl constituie tradiţia ei lingvistică şi literară, şi că, la rândul ei, această tradiţie este plasată într-un „climat" cultural general. De situaţii concrete economice, politice şi sociale, literatura poate fi

legată mult mai puţin direct. Desigur, există corelaţii între toate sferele de activitate umană. până la urmă putem stabili o oarecare legătură între (modurile de producţie şi literatura, deoarece un sistem economic de obicei implică un sistem oarecare de putere politică şi nu poate să nu determine formele vieţii de familie. Iar familia joacă un rol important în educaţie, în noţiunile despre sexualitate şi iubire, în ansamblul convenţiilor şi tradiţiilor privind sentimentele omeneşti. Aşadar, este posibil să legăm chiar şi poezia lirică de convenţiile privind iubirea, de prejudecăţile religioase şi de concepţiile despre natură. Dar aceste relaţii pot fi complicate, indirecte.

Este însă greu să se accepte o teorie care ar considera o anumită activitate umană drept „demarorul" tuturor celorlalte, indiferent dacă este vorba de teoria lui Taine, care vede în creaţia umană rezultatul concursului unor factori climatici, biologici şi sociali, sau de cea a lui Hegel şi a hegelienilor, care consideră că „spiritul" este unica forţă motrice a istoriei, sau de cea care explică totul prin modul de producţie, în numeroasele secole ce s-au scurs de la începutul evului mediu până la apariţia capitalismului n-au avut loc schimbări tehnologice radicale, în timp ce viaţa culturală şi, în special, literatura, au suferit foarte profunde transformări. Pe de altă parte, nici literatura nu reflectă întotdeauna, cel puţin imediat, schimbările tehnologice dintr-o anumită epocă: revoluţia industrială, de pildă, nu a pătruns în romanele engleze decât în deceniul al cincilea al secolului al XIX-lea (la Elizabeth Gaskell, la Charles Kingsley şi la Charlotte Brontë), mult timp după ce simptomele acestei revoluţii au fost cât se poate de clare pentru economişti şi sociologi.

Trebuie să admitem că situaţia socială pare să determine posibilitatea înfăptuirii anumitor valori estetice, dar nu determină valorile însele. Putem stabili, în linii generale, ce forme de artă sunt imposibile şi ce forme sunt posibile într-o societate dată, dar nu putem prezice că aceste forme de artă vor apărea efectiv.

Numeroşi marxişti – şi nu numai marxişti – încearcă să stabilească legături mult prea directe între economie şi literatură. De exemplu, John Maynard Keynes, o persoană nu lipsită de înclinaţii pentru literatură, a atribuit existenţa lui Shakespeare faptului că *în momentul în care a apărut Shakespeare eram tocmai într-o situaţie financiară care* în *permitea să-l primim*, *în atmosfera de optimism*, *voie bună şi lipsă de griji economice în care trăia clasa conducătoare*,

atmosferă generată de creşterea profiturilor, au înflorit mari scriitori. *25

Dar în alte cazuri, de exemplu, în timpul avântului economic din deceniul al treilea din Statele Unite, creşterea profiturilor n-a dus la apariţia unor mari poeţi, iar părerea cu privire la optimismul lui Shakespeare este discutabilă. Nici formula opusă, elaborată de un marxist rus, nu ne este de mai mult ajutor:

Concepţia tragică despre viaţă pe care o găsim la Shakespeare este rezultatul faptului că el a fost expresia dramatică a aristocraţiei feudale care, în timpul Elizabetei, îşi pierduse vechea poziţie dominantă. *26

Judecăţi atât de contradictorii, bazate pe categorii vagi cum sunt optimismul şi pesimismul, nu reuşesc să se ocupe concret nici de conţinutul social real al pieselor lui Shakespeare, nici de părerile exprimate de el în legătură cu unele probleme politice (în piesele istorice), nici de poziţia lui socială ca scriitor.

Trebuie să ne ferim însă ca pe baza unor asemenea citate să respingem abordarea economică a problemelor literaturii. Deşi uneori a făcut unele aprecieri îndrăzneţe, în general, Marx a observat cu pătrundere caracterul indirect al raporturilor dintre literatură şi societate, în schiţa introducerii sale la *Contribuţii la critica economiei politice* el recunoaşte că *în ceea ce priveşte arta, se ştie că anumite epoci de înflorire ale acesteia nu concordă câtuşi de puţin cu dezvoltarea generală a societăţii, şi deci nici cu dezvoltarea bazei materiale a acesteia din urmă, care constituie oarecum scheletul organizării ei. De exemplu, grecii luaţi în comparaţie cu popoarele moderne sau Shakespeare.* *27

El a înţeles, de asemenea, că diviziunea modernă a muncii duce la o contradicţie categorică între cei trei factori (în terminologia lui hegeliană, cele trei „momente") ai procesului social – „forţele de producţie", „relaţiile sociale" şi „conştiinţa". El considera, într-un mod aproape utopic, că în viitoarea societate fără clase aceste diviziuni ale muncii vor dispărea din nou, că artistul se va integra din nou în societate.

„Marxistul vulgar" ne spune că cutare sau cutare scriitor care a exprimat păreri reacţionare sau progresiste despre biserică şi stat a fost burghez. Există o curioasă contradicţie între acest determinism mărturisit, care consideră că „conştiinţa" urmează „existenţa", că un

burghez nu poate să nu fie burghez în opiniile lui, şi obişnuitele judecăţi etice oare îl condamnă tocmai pentru aceste opinii. Uneori scriitori de origine burgheză care s-au alăturat proletariatului au fost suspectaţi de nesinceritate, orice deficienţă artistică sau civică a lor fiind atribuită originii lor de clasă. Dacă drumul progresului, în sens marxist, duce direct de la feudalism, la dictatura proletariatului, trecând prin capitalismul burghez, este logic şi consecvent pentru un marxist ca să-i aprecieze pe progresişti în orice moment al istoriei. El trebuie să-l aprecieze pe burghez când, în primele stadii ale capitalismului, a luptat împotriva feudalismului care mai dăinuia. Dar adesea marxiştii critică scriitorii de la înălţimea secolului al XX-lea sau, ca A.A. Smirnov şi V.R. Grib – marxişti foarte severi la adresa „sociologiei vulgare" – îi salvează pe scriitorii burghezi recunoscând caracterul universal al umanismului lor. Astfel, Smirnov ajunge la concluzia că Shakespeare a fost „ideologul umanist al burgheziei, cel care a expus programul elaborat de ea atunci când, în numele umanităţii, a înfruntat pentru prima dată orânduirea feudală". *28

Critica marxistă este la înălţime când scoate la iveală implicaţiile sociale subînţelese sau latente ale operei unui scriitor. În această privinţă ea este o tehnică de interpretare paralelă cu cele fondate pe baza teoriilor lui Freud, sau ale lui Nietzsche, sau ale lui Vilfredo Pareto, sau cu „sociologia cunoaşterii" a lui Max Scheler şi Karl Mannheim. Toţi aceşti intelectuali privesc cu neîncredere intelectul, convingerile mărturisite, simplele declaraţii. Deosebirea principală este că metodele lui Nietzsche şi Freud sunt psihologice, în timp ce analiza „reziduurilor" şi „derivatelor" a lui Pareto şi tehnica analizei „ideologiei" folosită de Scheler-Mannheim sunt sociologice.

„Sociologia cunoaşterii", aşa cum o găsim în scrierile lui Max Scheler, Max Weber şi Karl Mannheim, a fost minuţios elaborată şi are câteva avantaje categorice faţă de teoriile rivale. *29 Ea nu numai că atrage atenţia asupra premiselor şi implicaţiilor unei anumite poziţii ideologice, dar accentuează şi convingerile şi înclinaţiile ascunse ale cercetătorului însuşi. Astfel, această teorie este autocritică şi lucidă până la morbiditate. Ea este, de asemenea, mai puţin înclinată decât psihanaliza să izoleze un singur factor pe care să-l considere unicul determinant al schimbării, în ciuda faptului că nu reuşesc să izoleze factorul religios, studiile lui Max Weber privind sociologia religiei sunt valoroase pentru că încearcă să analizeze influenţa factorilor ideologici

asupra evoluţiei şi instituţiilor economice – căci până la Weber accentul s-a pus în întregime pe influenţa economiei asupra ideologiei. *30 O cercetare similară privind influenţa literaturii asupra schimbărilor sociale ar fi foarte binevenită, deşi s-ar izbi de greutăţi asemănătoare. Factorul strict literar este tot aşa de greu de izolat ca şi factorul religios şi este tot atât de greu să se răspundă la întrebarea dacă influenţa se datorează factorului respectiv însuşi, sau altor forţe pentru care factorul este un simplu „depozitar" sau „canal". *31

„Sociologia cunoaşterii" e prejudiciată totuşi de istoricismul ei excesiv; ea a ajuns la concluzii finale sceptice, în ciuda tezei că, sintetizând, şi astfel neutralizând punctele de vedere contradictorii, „obiectivitatea" poate fi atinsă. De asemenea, când e aplicată la literatură, rezultatele sunt afectate în mod negativ de neputinţa ei de a stabili o legătură între „conţinut" şi „formă". Fiind preocupată, ca şi marxismul, să găsească o explicaţie, ea mu oferă o bază raţională pentru estetică şi, prin urmare, nici pentru critică şi evaluare.

Acest lucru este valabil, desigur, pentru orice abordare extrinsecă a literaturii. Niciun studiu cauzal nu poate rezolva problemele ridicate de analiza, prezentarea şi evaluarea operei literare.

Dar, evident, problema raporturilor dintre „literatură şi societate" poate fi privită şi dintr-un alt punct de vedere, şi anume, din cel al relaţiilor simbolice sau semnificative, adică din punctul de vedere al consecvenţei, al armoniei, al coerenţei, al congruenţei, al identităţii structurale, al analogiei stilistice sau al oricărui alt termen cu care vrem să denumim caracterul unitar al unei culturi şi corelaţia dintre diferitele activităţi ale oamenilor. Sorokin, oare a analizat clar diferitele posibilităţi, *32 a ajuns la concluzia că gradul de armonie al elementelor culturii variază de la o societate la alta.

Marxismul n-a lămurit pe deplin problema gradului de dependenţă a literaturii de societate. De aceea multe dintre problemele de bază abia dacă au început să fie studiate. Ocazional găsim, de exemplu, argumente pentru determinarea socială a genurilor, ca în teoria originii burgheze a romanului, sau chiar a anumitor forme şi atitudini ale genurilor, cum aflăm, de pildă, în teoria nu prea convingătoare a lui E.B. Burgum, potrivit căreia tragicomedia „rezultă din imprimarea seriozităţii burgheze peste frivolitatea aristocratică". *33 Există oare determinanţi sociali precişi ai unui stil

literar atât de larg ca romantismul care, deşi asociat ou burghezia, a fost, cel puţin în Germania, antiburghez în ideologia lui chiar din capul locului? *34 Deşi pare evident că ideologiile şi temele literare depind în oarecare măsură de condiţiile sociale, rareori au fost stabilite originile sociale ale formelor şi stilurilor, precum şi ale genurilor şi normelor literare propriu-zise.

S-au făcut încercări cât se poate de concrete în această direcţie în unele studii dedicate originilor sociale ale literaturii: în teoria unilaterală a lui Bücher oare susţine că poezia s-ar fi născut din ritmurile muncii; în numeroasele cercetări întreprinse de antropologi asupra rolului magic al artei primitive; în tentativa foarte erudită făcută de George Thomson de a lega concret tragedia greacă de cultul şi ritualurile religioase, precum şi de revoluţia socială democratică efectuată în vremea lui Eschil; în tentativa oarecum naivă a lui Cristopher Cauldwell de a căuta izvoarele poeziei în emoţiile tribale şi în „iluzia" burgheză a libertăţii individuale.

Întrebarea dacă atitudinile sociale n-ar putea deveni „constitutive", intrând într-o operă literară ca părţi integrante ale valorii ei artistice, n-ar putea fi pusă decât dacă s-ar demonstra în mod convingător determinarea socială a formelor. S-ar putea susţine că „adevărul social", deşi nu este, în sine, o valoare artistică, contribuie la îmbogăţirea unor valori artistice cum ar fi complexitatea şi coerenţa. Dar acesta nu este un adevăr absolut. Există mari opere literare care nu prezintă niciun interes social sau doar unul foarte redus; literatura socială este numai un fel de literatură şi nu ocupă un loc central în teoria literaturii decât dacă se consideră că literatura constă în primul rând în „imitarea" vieţii aşa cum este ea şi, în special, a vieţii sociale. Dar literatura nu este un succedaneu al sociologiei sau al politicii. Ea îşi are propria ei justificare şi propriul ei ţel.

<titlu> 10. Literatura şi ideile

Raportul dintre literatură şi idei poate fi conceput în moduri foarte diferite. Adesea literatura este considerată drept o formă a filosofiei, drept „idei" înfăţişată în haină artistică: şi ca atare este analizată pentru a se extrage „ideile directoare". Cercetătorii sunt îndemnaţi să rezume şi să sintetizeze operele literare pe baza acestor idei. Mulţi critici mai vechi au împins această metodă până la absurd; ne gândim în special la unii shakespearologi germani de tipul lui Ulrici care a afirmat că ideea centrală din Negustătorul din Veneţia ar fi

maxima summum jus, summa injuria". Deşi astăzi majoritatea cercetătorilor se feresc de asemenea hiperintelectualizări, încă mai apar studii care abordează operele literare ca şi cum ar fi nişte tratate de filosofie.

Poziţia opusă tăgăduieşte orice interes filosofic al literaturii. Într-o prelegere intitulată Philosophy and Poetry (Filosofie şi poezie), George Boas a exprimat această poziţie cât se poate de categoric:

...ideile din poezie sunt de obicei banale şi adesea false şi niciun cititor trecut de şaisprezece ard nu va fi de părere că merită să citească poezie doar de dragul conţinutului. *2

După opinia lui T.S. Eliot, „nici Shakespeare, nici Dante n-au fost adevăraţi gânditori". *3 îi putem concede lui Boas că în majoritatea cazurilor valoarea substanţei intelectuale a poeziei (şi se pare că el se referă mai ales la poezia lirică) este de obicei considerabil exagerată. Dacă vom analiza poeme vestite, admirate pentru filosofia lor, nu vom descoperi adesea decât simple tocuri comune pe tema că omul este muritor sau că nimeni nu ştie ce soartă îl aşteaptă.

Exprimările oraculare ale anumitor poeţi din perioada victoriană ca Browning, de pildă, care multor cititori îi s-au părut revelatorii, se dovedesc adesea a reprezenta simple versiuni lesne de reţinut ale unor adevăruri străvechi. *4 Chiar dacă ni se pare că ne putem însuşi o afirmaţie generală ca acea a lui Keats: Beauty Is Truth, Truth Is Beauty (Frumuseţea-i adevăr, adevărul, frumuseţe), nu putem face nimic cu această egalitate afară doar dacă vedem în ea concluzia unei poezii care vrea. să ilustreze permanenţaantei şi nepermanenţa emoţiilor umane şi a frumuseţii naturale. Reducerea unei opere literare la o maximă – sau, mai rău, izolarea anumitor pasaje – este dezastruoasă pentru înţelegerea unicităţii acesteia: ea dezintegrează structura operei şi impune criterii de evaluare străine. (a)

Fără îndoială, literatura poate fi privită ca o sursă de documente pentru istoria ideilor şi filosofiei, deoarece istoria literaturii merge paralel cu istoria intelectuală şi o reflectă. Adesea mărturisiri explicite sau aluzii dovedesc adeziunea urui poet la o anumită filosofie sau permit să se tragă concluzia că a luat contact direct cu unele filosofii altă dată binecunoscute sau că, cel puţin, cunoaşte principiile lor generale.

În ultimele câteva decenii, un întreg grup de cercetători americani s-a dedicat studiului acestor probleme, intitulându-şi

metoda „istoria ideilor", termen cam nepotrivit pentru metoda ou aplicaţiei specială, limitată, pe care a elaborat-o şi a susţinut-o A.O. Lovejoy. *5 Eficacitatea ei a fost strălucit demonstrată de Lovejoy într-o carte intitulată The Great Chain of Being (Marele lanţ al existenţei), în care susţine că de la Platon la Sehelling/ ideea a urcat o scară naturală şi urmăreşte trecerea ei prin toate modurile de gândire: de la filosofie, în sensul strict al cuvântului, la gândirea ştiinţifică, la teologie şi – în mod special – la literatură. Această metodă se deosebeşte de istoria filosofiei în două privinţe, în primul rând, în concepţia lui Lovejoy istoria filosofiei se mărgineşte la studiul marilor gânditori, în vreme ce „istoria ideilor" se ocupă şi de gânditori de valoare mai modestă, inclusiv de poeţi care, după părerea lui, depind de gânditori, în al doilea rând, el observă că istoria filosofiei studiază marile sisteme, în vreme ce istoria ideilor urmăreşte ideile una câte una, adică des compune sistemele filosofice în părţile lor componente, studiind fiecare idee în parte.

Deşi perfect acceptabile ca bază pentru un studiu izolat ca The Great Chain of Being, delimitările concrete făcute de Lovejoy nu reuşesc să fie convingătoare în general. Istoria conceptelor filosofice ţine, în mod firesc, de istoria filosofiei în care de mult a fost inclusă de Hegel şi de Windelband. Un studiu care s-ar ocupa doar de idei separate ignorând sistemele ar fi la fel de unilateral ca o istorie a literaturii care s-ar limita să se ocupe de istoria versificaţiei, a stilului sau a imaginilor artistice, neglijând entităţile coerente, adică operele literare individuale. „Istoria ideilor" nu este decât un mod special de abordare a istoriei generale a gândirii, care nu foloseşte literatura decât ca document şi ilustraţie. Acest lucru devine evident când Lovejoy afirmă că în mare parte ideile cuprinse în operele literare profunde sunt „idei filosofice diluate". *6

Totuşi, „istoria ideilor" se cuvine salutată de cercetătorii literari, şi aceasta nu numai pentru lumina indirectă pe care o mai bună înţelegere a istoriei filosofiei o poate arunca asupra literaturii. Metoda lui Lovejoy reprezintă o reacţie împotriva intelectualismului excesiv al majorităţii istoricilor gândirii. Ea recunoaşte că gândirea, sau cel puţin alegerea între feluritele sisteme de gândire, este adesea determinată de anumite principii, de deprinderi mintale mai mult sau mai puţin inconştiente; că adoptarea ideilor este influenţată de receptivitatea oamenilor la diferite feluri de patos metafizic; şi că adesea ideile nu

sunt decât cuvinte-cheie, formulări Sacrosancte care se impun a fi studiate semantic. Leo Spitzer, care n-a fost de acord cu multe particularităţi ale „istoriei ideilor" lui Lovejoy, a dat el însuşi exemple excelente de combinare a istoriei intelectuale şi a semanticii în studii care urmăresc cuvinte ca „mediu", „ambianţă" şi Stimmung în toate asociaţiile şi ramificaţiile lor de-a lungul istoriei. *7 În sfârşit, metoda lui Lovejoy are o caracteristică foarte atrăgătoare. Ea ignoră în mod deliberat parcelarea cercetărilor literare şi istorice pe limbi şi naţionalităţi.

Cu greu ar putea fi exagerată valoarea pe care o are pentru exegeza unui text poetic cunoaşterea istoriei filosofiei şi a gândirii în general, în afară. de aceasta, istoria literară – 156

În special când se ocupă de scriitori ca Pascal, Emerson, Nietzsche – este în permanenţă obligată să trateze probleme de istorie a gândirii. Într-adevăr, istoria criticii este pur şi simplu o parte a istoriei gândirii estetice – cel puţin dacă este tratată în sune, fără referire la activitatea creatoare contemporană cu ea.

Fără îndoială, se poate demonstra că literatura engleză reflectă istoria filosofiei. Poezia elizabetană este pătrunsă de platonismul renascentist. Spenser a scris patru imnuri care prezintă ascensiunea neoplatonică de la materie la frumuseţea divină, iar în Faerie Queene (Crăiasa zânelor) rezolvă în favoarea unei ordini eterne, imuabile disputa dintre Mutabilitate şi Natură. La Marlowe se percep reverberaţii ale ateismului şi scepticismului italian contemporan. Chiar şi la Shakespeare se găsesc, alături de ecouri din Montaigne şi clişee împrumutate de la stoici, numeroase urme de platonism renascentist, de pu Nă, în vestitul discurs al lui Ulise din Troilus şi Cresida. La Donne putem urmări studiul scrierilor Părinţilor bisericii şi ale scolasticilor, precum şi influenţa pe care a exercitat-o noua ştiinţă asupra sensibilităţii lui. Chiar şi Milton a elaborat o teologie şi o cosmogonie foarte personală care, potrivit unei anumite interpretări, îmbină elemente materialiste ou elemente platoniciene şi se inspiră atât din gândirea orientală cât şi din doctrinele unor secte contemporane cum ar fi aceea a mortaliştilor.

Dryden a scris versuri filosofice care expun controversele teologice şi politice ale timpului şi demonstrează precis că autorul era la curent cu fideismul, cu ştiinţa modernă, cu scepticismul şi ou deismul. Thomson poate fi considerat exponentul unui sistem care

împleteşte concepţia lui Newton cu aceea a lui Shaftesbury. Essay on Man (Eseul despre om) al lui Pope abundă în ecouri filosofice; iar Gray a versificat teoriile lui Locke în hexametri latini. Entuziast admirator al lui Locke, Laurence Sterne a folosit de-a lungul întregului său roman, Tristram Shandy, ideile acestuia despre asociaţie şi durată, adesea pentru a obţine efecte comice.

Dintre marii poeţi romantici, Coleridge a fost un filosof de mare ambiţie şi cu oarecare autoritate. El i-a studiat cu atenţie pe Kant şi pe Schelling şi le-a expus ideile, deşi nu întotdeauna în spirit critic. Prin Coleridge, a cărui poezie a fost puţin influenţată de propria lui filosofie sistematică, multe idei germane sau, în general, neoplatonice au intrat sau au reintrat în tradiţia poeziei engleze. La Wordsworth găsim influenţa lui Kant şi unii au pretins despre el că ar fi cunoscut bine şi opera psihologului Hartley. Shelley a fost la început profund influenţat de filosofii francezi din secolul al XVIII-lea şi de discipolul lor englez Godwin, dar mai târziu a asimilat idei ce aparţineau lui Spinoza, Berkeley şi Platon.

Controversa din perioada victoriană dintre ştiinţă şi religie şi aflat o expresie binecunoscută în operele lui Tennyson şi Browning. Swinburne şi Hardy reflectă ateismul pesimist al epocii lor, iar la Hopkins se pot observa efectele studierii lui Duns Scotus. George Eliot i-a tradus pe Feuerbach şi pe Strauss, Shaw i-a citit pe Samuel Butler şi pe Nietzsche. Majoritatea scriitorilor recenţi l-au citit pe Freud sau au citit despre el. Joyce i-a cunoscut nu numai pe Freud şi pe Jung, dar şi pe Vico, Giordano Bruno şi, firește, pe Toma d'Aquino; Yeats a fost un profund cunoscător al teozofici, al misticismului şi chiar al filosofiei idealiste a lui Berkeley.

În alte literaturi, cercetările privind asemenea probleme au fost poate chiar mai numeroase. Nenumărate sunt interpretările teologiei lui Dante, în Franţa, E. Gilson şi-a apucat cunoştinţele de filosofie medievală la exegeza unor pasaje din Rabelais şi Pascal. *8 Paul Hazard a scris cu competenţă despre la crise de la conscience européenne (Criza conştiinţei europene) care s-a produs către sfârşitul secolului al XVII-lea, urmărind răspândirea ideilor iluminismului şi, într-o lucrare ulterioară, împământenirea lor în Europa. *9 În Germania au apărut nenumărate studii despre kantianismul lui Schiller, despre contactele lui Goethe cu Plotin şi cu Spinoza, ale lui Kleist cu Kant, ale lui Hebbél cu Hegel, şi despre alte asemenea

subiecte, în Germania, într-adevăr, colaborarea dintre filosofie şi literatură a fost adesea extrem de strânsă, mai ales în perioada romantismului, când Fichte, Schelling şi Hegel trăiau în mijlocul poeţilor şi când chiar şi un poet atât de pur ca Hölderlin considera de datoria lui să speculeze sistematic pe marginea unor probleme de epistemologie şi metafizică, în Rusia, Dostoievski şi Tolstoi au fost adesea trataţi pur şi simplu ca filosofi şi gânditori religioşi, şi chiar şi lui Puşkin i s-a atribuit o filosofie sui generis. *10 În timpul mişcării simboliste, în Rusia a apărut o întreagă şcoală de „critici metafizici" care interpretau literatura prin prisma propriilor lor poziţii filosofice. Rozanov, D.S. Merejkovski, Leon Cestov, AT. Berdiaev şi Viaceslav Ivanov, toţi au scris despre Dostoievski sau gravitând în jarul lui, *11 uneori folosindu-l doar ca pretext pentru a-şi propovădui propriile teorii, alteori reducându-l la un sistem şi, rareori, tratându-l ca pe un romancier tragic. (b)

Dar la sfârşitul, sau mai degrabă la începutul studiilor de acest fel, trebuie să se pună unele întrebări la care răspunsul nu e întotdeauna clar. În ce măsură simple ecouri ale gândirii unor filosofi, prezente într-o operă literară, sunt de natură sa definească concepţia unui scriitor şi îndeosebi concepţia unui dramaturg ea Shakespeare? Cât de clar şi cât de sistematic erau împărtăşite ideile filosofice respective de poeţi şi de alţi scriitori? Nu constituie oare adesea un anacronism de cea mai proastă speţă să se considere că scriitorii din vechime ar fi avut o filosofie personală, că ar fi simţit măcar nevoia să aibă aşa ceva sau că ar fi trăit în mijlocul unor oameni care ar fi încurajat orice fel de opinii personale sau le-ar fi privit cu interes? Oare nu supraestimează adesea istoricii literari, chiar şi în privinţa scriitorilor mai recenţi, coerenţa, claritatea şi importanţa convingerilor lor filosofice?

Chiar dacă ne gândim la autori care au filosofat în mod foarte conştient, fiind, în câteva cazuri, chiar filosofi speculativi, şi scriind poezii ce ar putea fi numite „filosofice", va trebui totuşi să punem întrebări ca acestea: Este mai bună poezia datorită faptului că este mai filosofică? Poate fi judecată poezia în funcţie de valoarea filosofiei pe care o adoptă sau în funcţie de profunzimea cu care tratează filosofia adoptată? Poate fi judecată poezia după criteriul originalităţii filosofice sau după măsura în care a modificat gândirea tradiţională? T.S. Eliot l-a preferat pe Dante lui Shakespeare, deoarece filosofia lui Dante i s-a

părut mai sănătoasă decât aceea a lui Shakespeare. Un filosof german, Hermann Glockner, a susţinut că niciodată poezia şi filosofia n-au fost mai departe una de alta decât la Dante, deoarece Dante a preluat un sistem închegat fără să-l schimbe. *12 Adevărata colaborare dintre filosofie şi poezie a avut loc în epoca presocratică din Grecia, când au existat poeţi-gânditori ca Empedocle, în timpul Renaşterii, când Ficino sau Giordano Bruno au scris poezie şi filosofie, filosofie poetică şi poezie filosofică şi mai târziu, în Germania, când Goethe era atât poet cât şi filosof original.

Dar sunt oare normele filosofice de acest fel criterii de critică literară? Se cade oare să condamnăm Essay on Man al lui Pope pentru că foloseşte izvoare foarte eclectice şi pentru că are coerenţă numai luat pasaj cu pasaj, în timp ce întregul este plin de incoerenţe? Faptul că putem demonstra că Shelley a trecut, într-o anumită perioadă a vieţii, de la materialismul vulgar al lui Godwin la un fel de idealism platonician îl face oare să fie un mai bun sau un mai slab poet? Putem oare combate impresia că poezia lui Shelley este vagă, monotonă şi plicticoasă, impresie care pare-se că o au noile generaţii de cititori, arătând că, totuşi, corect interpretată, filosofia lui a avut sens la vremea ei, sau că, totuşi cutare sau cutare pasaj nu este de neînţeles, ci se referă la unele concepţii ştiinţifice sau pseudoştiinţifice contemporane? în toate aceste criterii au, desigur, la bază o eronată concepţie intelectualistă, o confuzie între funcţiile filosofiei şi ale artei, o greşită înţelegere a modului în care ideile intră în literatură. De aceste obiecţii faţă de caracterul excesiv intelectualist al abordării filosofice s-a ţinut seama în unele metode elaborate mai ales în Germania. Rudolf Unger (valorificând ideile lui Dilthey) a preconizat foarte clar o metodă de cercetare care, deşi anterior nu a fost practicată sistematic, era folosită de mult timp. *14 El susţine, pe drept cuvânt, că literatura nu este cunoaştere filosofică tradusă în imagini şi în versuri, ci expresia unei atitudini generale faţă de viaţă; că de obicei poeţii nu tratează decât în mod nesistematic problemele care în acelaşi timp constituie şi probleme de filosofie, dar că modul poetic de tratare variază în funcţie de epocă şi de situaţie. Unger clasifică aceste „probleme" cam arbitrar în modul următor: problema destinului, prin care înţelege relaţia dintre libertate şi necesitate, spirit şi natură; „problema" religioasă, care include interpretarea lui Hristos şi atitudinea faţă de păcat şi faţă de mântuire; problema naturii, în care

intră chestiuni ca sentimentul naturii, dar şi problemele miturilor şi magiei.

Un alt grup de probleme este desemnat de Unger în mod generic drept problema omului. Aici se încadrează atât discuţia noţiunii de om cât şi cele privind atitudinea omului faţă de moarte şi concepţia lui despre iubire; în sfârşit, mai există un grup de probleme privind societatea, familia şi statul. După părerea lui Unger, se impune ca atitudinea scriitorilor în legătură cu aceste probleme să fie studiată. Au fost scrise unele cărţi care, plecând de la ideea unei evoluţii imanente, încearcă să urmărească istoria problemelor menţionate. Walther Rehm a scris o carte voluminoasă despre problema morţii în poezia germană, Paul Kluckhohn, o carte tratând concepţia despre iubire în secol al XVIII-lea şi în perioada romantică. *15

Opere similare există şi în alte limbi. După cum sugerează şi titlul ei, cartea lui Mario Praz la carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica (Carnea, moartea şi diavolul în literatura romantică), ar putea fi considerată o lucrare despre problema sexului şi morţii. *16 The Allegory of Love (Alegoria iubirii) de C.S. Lewis, o istorie a alegoriei ca gen, conţine de asemenea multe observaţii despre schimbarea atitudinii faţă de dragoste şi de căsătorie, iar Death and the Elizabethan Tragedy (Moartea şi tragedia elizabetană), de Theodore Spencer, prezintă, în partea introductivă, concepţia medievală despre moarte în contrast cu concepţiile Renaşterii. *17 Să dăm numai un exemplu: în evul mediu, omul se temea cel mai mult de moartea subită, deoarece ea împiedica pregătirea sufletească şi pocăinţa, în timp ce Montaigne începe să considere că moartea rapidă este cea mai bună. El a pierdut credinţa creştină că moartea este ţelul spre care tinde viaţa. H.N. Fairchild a studiat tendinţele religioase în poezia engleză din secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea clasificând scriitorii în funcţie de fervoarea emoţiilor lor religioase. *18 în Franţa, voluminoasa carte Histoire littéraire du sentiment religieux en France au XVH-ième siècle (Istoria literară a sentimentului religios în Franţa secolului al XVII-lea) a abatelui H. Bremond îşi extrage o mare parte din material din literatură; iar Monglond şi Trahard au scris studii foarte subtile despre sentimentalism, sentimentul preromantic al naturii şi curioasa sensibilitate a revoluţionarilor francezi. *19

Dacă studiem lista lui Unger, trebuie să recunoaştem că unele dintre problemele pe care le enumera sunt pur şi simplu probleme

filosofice, ideologice, pentru tratarea cărora poetul a fost numai, aşa cum spune Sidney, „filosoful popular potrivit", în vreme ce alte probleme ţin mai degrabă de istoria sensibilităţii şi a sentimentelor decât de istoria gândirii. Uneori aspectul ideologic şi cel pur emoţional se întrepătrund, în atitudinea lui faţă de natură, omul este profund influenţat de speculaţii cosmologice şi religioase, dar şi direct de consideraţii estetice, convenţii literare şi poate chiar şi de schimbări fiziologice în felul lui de a vedea. *20 Sentimentul peisajului, deşi influenţat şi de călători, de pictori şi de grădinarii peisagişti, a fost schimbat de poeţi ca Milton şi Thomson şi de scriitori ca Chateaubriand şi Buskin.

O istorie a sentimentelor ar fi foarte greu de scris, deoarece sentimentul este insesizabil şi, în acelaşi timp, uniform. Germanii au exagerat, desigur, schimbările care au avut loc în atitudinile umane şi au construit scheme suspect de clare ale evoluţiei acestora. Totuşi, nu încape îndoială că sentimentele se schimbă, sau că, cel puţin, îşi au convenţiile şi moda lor. Balzac comentează amuzant atitudinea frivolă a domnului Hulot faţă de dragoste, atitudine de tipul secolului al XVIII-lea, în contrast cu aceea a doamnei Marneffe, oare şi-a însuşit noile concepţii ale restauraţiei despre sărmana femeie slabă, „soră de caritate". *21 Torentele de lacrimi vărsate de cititorii şi de scriitorii secolului al XVIII-lea sunt un lucru binecunoscut în istoria literaturii. Geliert, un poet german cu autoritate intelectuală şi socială, a plâns la scena despărţirii lui Grandison de Clementine până când batista, cartea, masa şi chiar şi podeaua s-au udat, şi s-a lăudat cu aceasta într-o scrisoare; *22 şi chiar şi Samuel Johnson, care n-a excelat prin duioşie, se lăsa în voia lacrimilor şi efuziunilor sentimentale mult mai uşor decât o fac contemporanii noştri şi în special cei din rândul intelectualităţii. *23

În studierea diferiţilor scriitori, punctul de vedere mai puţin intelectualist al lui Unger are de asemenea avantaje, deoarece încearcă să definească atitudini şi idei formulate mai puţin clar, mai puţin evident.

El este mai puţin ameninţat de greşeala izolării şi reducerii conţinutului unei opere literare la o simplă enunţare în proză, la o simplă formulă.

Studierea acestor atitudini i-a făcut pe unii filosofi germani să speculeze în legătură cu posibilitatea de a le reduce la câteva tipuri de

Weltanschauung, un termen care este folosit cu un sens destui de larg pentru a include atât idei filosofice cât şi atitudini emoţionale, încercarea cea mai binecunoscută este aceea a lui Dilthey care în practica lui de istoric literar a subliniat neîncetat diferenţa dintre idee şi experienţă (Erlebnis). În istoria gândirii, el deosebeşte trei tipuri principale de gândire: „24 pozitivismul, care vine de la Democrit şi Lucreţiu şi-i include pe Hobbes, pe enciclopediştii francezi şi pe materialiştii şi pozitiviştii moderni; idealismul obiectiv, ai cărui exponenţi au fost Heraclit, Spinoza, Leibniz, Schelling, Hegel; şi idealismul dualist sau „idealismul libertăţii" reprezentat de Platon, de teologii creştini, de Kant şi de Fichte. Primul grup explică lumea spirituală prin cea fizică, cel de al doilea vede realitatea ca expresie a unei realităţi interne şi nu recunoaşte conflictul dintre existenţă şi valoare, cel de al treilea susţine independenţa spiritului faţă de natură, în continuare, Dilthey asociază diferiţi autori cu aceste tipuri de gândire: Balzac şi Stendhal aparţin primului tip; Goethe, celui de al doilea; Schiller, celui de al treilea. Această clasificare nu se bazează doar pe aderarea conştientă a scriitorilor sau pe declaraţiile lor, deoarece tipul de gândire poate fi dedus chiar şi din operele cele mai neintelectuale. Tipurile de gândire sunt asociate de asemenea cu atitudini psihologice generale: realismul, cu predominanţa intelectului, idealismul obiectiv, cu predominanţa sentimentului, idealismul dualist, ou predominanţa voinţei.

Herman Nohl a încercat să arate că aceste tipuri pot fi aplicate şi în pictură şi muzică. *25 Rembrandt şi Rubens aparţin cercului idealiştilor obiectivi, panteiştilor; pictori ca Velázquez şi Frans Hals se numără în rândul realiştilor; Michelangelo, în acela al idealiştilor subiectivi. Berlioz aparţine primului tip, Schubert, tipului al doilea, Beethoven, tipului al treilea. Argumentele privind pictura şi muzica sunt importante, deoarece duc la concluzia că tipurile menţionate pot exista şi în literatura care nu are un conţinut intelectual evident. Unger s-a străduit să arate că deosebirile dintre ele se pot distinge chiar şi în micile poeme lirice ale lui Mörike, Conrad Ferdinand Meyer şi Liliencron; *26 el şi Nohl au încercat să demonstreze că Weltansehauung-ul poate fi descoperit chiar şi numai din stil sau din scene de roman care nu au niciun conţinut intelectual direct. Aici teoria se transformă într-o teorie a stilurilor artistice fundamentale. Walzel a încercat să lege această teorie de „concepţiile fundamentale

ale istoriei artei" elaborate de Wolfflin şi de alte tipologii similare. *27

Interesul ce-l prezintă aceste speculaţii este considerabil, şi în Germania s-au născocit numeroase variante ale teoriei pe care am expus-o. Ele au fost aplicate şi la istoria literaturii. Walzel, de exemplu, susţine că literatura germană şi, poate, întreaga literatură europeană a secolului al XIX-lea au evoluat în mod clar de la tipul al doilea (idealismul obiectiv al lui Goethe şi al romanticilor) – trecând prin primul tip (realismul), care, în impresionism, devine treptat conştient de fenomenalitatea lumii – la idealismul dualist subiectiv al expresionismului, reprezentantul celui de al treilea tip. Schema lui Walzel nu ne spune numai că această evoluţie a existat, dar şi că schimbarea a avut loc într-o înlănţuire logică. Panteismul, ajuns la un anumit nivel, duce la naturalism, naturalismul duce la impresionism, iar subiectivismul impresionismului duce, în cele din urmă, la un nou idealism. Schema este dialectică şi, în fond, hegeliană.

Cei care privesc obiectiv aceste speculaţii vor exprima scepticism în legătură cu exactitatea amor astfel de scheme. Ei se vor îndoi de caracterul sacru al acestei triade. Unger însuşi, de exemplu, distinge două tipuri de idealism obiectiv: un tip armonios, reprezentat de Goethe, şi un tip dialectic, reprezentat de Boehme, Schelling şi Hegel; obiecţii similare ar putea fi aduse tipurilor de „pozitivism", care par să înglobeze o multitudine de puncte de vedere adesea foarte divergente. Dar mai importante decât astfel de obiecţii privind detaliile clasificării sunt îndoielile pe care trebuie să le avem în legătură cu întreaga concepţie care stă la baza acestei teorii. Toate tipologiile de acest fel duc numai la o clasificare rudimentară a întregii literaturi în trei sau cel mult cinci sau şase categorii. Individualitatea concretă a poeţilor şi a operelor lor este ignorată sau minimalizată.

Din punct de vedere literar, nu se realizează aproape nimic clasificând poeţi atât de diferiţi ca Blake, Wordsworth şi Shelley ca „idealişti obiectivi". Este greu de sesizat raţiunea reducerii istoriei poeziei la permutările a trei sau mai multe tipuri de Weltanschauung, în fine, această poziţie implică un relativism radical şi excesiv. Ea trebuie să plece de la ideea că aceste trei tipuri sunt de valoare egală şi că poetul nu are altă posibilitate decât aceea de a alege unul dintre ele pe baza temperamentului lui sau a unei atitudini date, fundamental iraţionale, faţă de lume. Concluzia care se desprinde este că nu există decât aceste tipuri şi că fiecare poet este o ilustrare a unuia dintre ele.

Desigur, întreaga teorie se bazează pe o filosofie generală a istoriei care consideră că între filosofie şi artă există o relaţie strânsă şi necesară nu numai pe plan individual, ci şi în cadrul diferitelor perioade şi în cursul întregii istorii. Ajungem astfel la discutarea ideilor de la care pleacă Geistesgeschichte.

Termenul de Geistesgeschichte poate fi folosit în mare măsură ca sinonim cu istoria intelectuală, cu istoria ideilor a lui Lovejoy; şi el are avantajul de a fi un termen mai puţin intelectualizat decât termenii englezeşti. Geist este un termen larg care include probleme aparţinând în mare parte istoriei sentimentului. Totuşi, Geist are şi implicaţii mai puţin fericite legate de întreaga concepţie despre „spiritul obiectiv". Dar în Germania termenul de Geistesgeschichte este de obicei înţeles într-un sens încă şi mai special: adepţii acestei teorii consideră că fiecare perioadă are un „spirit al epocii" propriu şi încearcă *să reconstituie spiritul unei epoci din diferitele ei obiectivizări – de la religie până la costume. Noi căutăm totalitatea care se află dincolo de obiecte şi explicăm toate faptele prin acest spirit al epocii*. *28

Geistesgeschichte pleacă de la ideea existenţei unei coerenţe foarte strânse între toate activităţile culturale şi celelalte activităţi ale omului, a unui paralelism perfect între arte şi ştiinţe. Metoda porneşte de la unele sugestii făcute de fraţii Schlegel, iar exponentul ei cel mai binecunoscut şi cel mai extravagant este Spengler. Dar printre cei care au practicat-o există şi profesori universitari, istorici literari de profesie, care au aplicat această metodă mai ales în studiul materialelor literare. Metoda a fost folosită în lucrări foarte variate, de la operele unor dialecticieni foarte serioşi, cum ar fi Korff (care a schiţat istoria literaturii germane între 1750 şi 1830 prezentând-o ca pe o mişcare dialectică de la raţional la iraţional până la sinteza hegeliană), până la producţiile fantastice, confuze, pseudomistice, verbaliste ale unor Cysarz, Deutschbein, Stefansky şi Meissner. *29 Această metodă se bazează în mare parte pe analogie: pe analogia negativă, în măsura în care tinde să sublinieze elementele diferite existente în cadrul unei epoci, ignorând elementele asemănătoare, şi pe analogia pozitivă, în măsura în care tinde să sublinieze asemănările dintre evenimentele sau producţiile unei anumite perioade, ignorând deosebirile. Perioada romantică şi cea barocă s-au dovedit terenuri deosebit de propice pentru astfel de exerciţii de inventivitate.

Un exemplu ilustrativ este lucrarea lui Meissner Die

geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks (Bazele spirituale ale barocului în literatura engleză – 1934), care defineşte spiritul epocii ca un conflict al unor tendinţe opuse, autorul urmărind neabătut aplicarea acestei formule la toate activităţile umane, de la tehnologie la explorare, de la călătorii la religie. Materialul este aranjat cu grijă în categorii ca: expansiune şi concentrare, macrocosm şi microcosm, păcat şi mântuire, credinţă şi raţiune, absolutism şi democraţie, „atectonică" şi „tectonică". Prin stabilirea unor astfel de analogii universale, Meissner ajunge triumfător la concluzia că epoca barocului a prezentat conflicte, contradicţii şi tensiuni în toate manifestările ei. Ca şi colegii lui, Meissner nu-şi pune niciodată întrebarea simplă, dar fundamentală dacă nu cumva aceeaşi schemă de contrarii n-ar putea fi dedusă din studiul oricărei alte epoci. De asemenea, nu-şi pune întrebarea dacă n-ar fi posibil ca pentru secolul al XVII-lea, şi chiar pe baza aceloraşi citate spicuite din vastele lui lecturi, să se stabilească o altă schemă a contrariilor complet diferită.

În mod similar, voluminoasele cărţi ale lui Korff reduc totul la o teză, „raţionalismul", la o antiteză, „iraţionalismul", şi la sinteza lor, „romantismul". Raţionalismul capătă repede, la Korff, şi un înţeles precis: „clasicism", iar iraţionalismul, înţelesul vagului curent Sturm und Drang, în timp ce romantismul german este considerat sinteza acestora. Există în limba germană numeroase cărţi oare operează cu astfel de contrarii: lucrarea cu mult mai ponderată Freiheit und Form (Libertate şi formă) de Cassirer şi întortocheatul studiu Erfahrung und Idee (Experienţă şi idee) al lui Cysarz.30 La unii scriitori germani aceste tipuri ideologice sunt fie strâns legate de tipurile rasiale, fie pur şi simplu variante ale acestora: germanul său, cel puţin, teutonul, este omul sentimentului, în timp ce latinul este omul raţiunii; sau sunt, în ultimă analiză, tipuri psihologice, ca tipurile din obişnuita opoziţie dintre demoniac şi raţional. În fine, se pretinde că tipurile ideologice pot înlocui conceptele stilistice: ele se confundă cu clasicismul şi romantismul, cu barocul şi cu goticul. Astfel, ele au dat naştere unei uriaşe cantităţi de scrieri în care etnologia, psihologia, ideologia şi istoria artei sunt prezentate într-un talmeş-balmeş inextricabil.

Dar întreaga idee a caracterului complet unitar al unei epoci, al unei rase, al unei opere de artă, este foarte discutabilă. Paralelismul artelor poate fi acceptat numai cu mari rezerve. Paralelismul dintre

filosofie şi poezie este încă şi mai îndoielnic. Nu trebuie decât să ne gândim la poezia romantică engleză care a înflorit într-o perioadă când gândirea engleză şi scoţiană erau complet dominate de filosofia bunului-simţ şi de utilitarism. Chiar şi în epoci în care filosofia pare să fie în strâns contact cu literatura, unitatea reală dintre ele este mult mai puţin sigură decât consideră Geistesgeschichte. Mişcarea romantică germană este studiată mai ales în lumina filosofiei elaborate de oameni ca Fichte sau Schelling, filosofi de profesie, şi de scriitori ca Friedrich Schlegel şi Novalis, cazuri-limită ale căror producţii artistice propriu-zise n-au fost nici de o importanţă esenţială, nici prea izbutite din punct de vedere artistic. Cei mai mari poeţi, dramaturgi şi romancieri ai mişcării romantice germane au avut adesea doar slabe relaţii cu filosofia contemporană (cum a fost cazul lui E.T.A. Hoffmann şi al catolicului tradiţionalist Eichendorff) sau au adoptat un punct de vedere filosofic potrivnic filosofilor romantici par excellence, cum a făcut Jean Paul Richter, care l-a atacat pe Fichte, sau Kleist, care se simţea copleşit de Kant.

Chiar şi pentru mişcarea romantică germană existenţa unei armonii profunde între filosofie şi literatură nu poate fi susţinută decât argumentând pe baza unor fragmente şi unor dizertaţii teoretice scrise de Novalis şi de Friedrich Schiegel, discipolii declaraţi ai lui Fichte, ale căror speculaţii, adesea nepublicate în timpul vieţii lor, au avut de altfel puţin de-a face cu producţia de opere literare concrete.

Strânsa unitate dintre filosofie şi literatură este adesea o amăgire şi argumentele în favoarea ei nu au valoarea oare li se atribuie, deoarece sunt bazate pe studiul ideologiei, al profesiunilor de credinţă şi al programelor literare care, inspirându-se inevitabil din formulările estetice existente, nu pot avea decât o relaţie îndepărtată cu practica reală a scriitorilor. Acest scepticism privind strânsa integrare între filosofie şi literatură nu tăgăduieşte, desigur, existenţa a numeroase legături şi chiar posibilitatea unui anumit paralelism stimulat de cadrul social comun al unei epoci şi, în consecinţă, de influenţele comune. exercitate asupra literaturii şi filosofiei. Dar, chiar şi aşa, ideea existenţei unui cadru social comun ar putea fi înşelătoare. Filosofia a fost adesea cultivată de o categorie aparte care se poate deosebi foarte mult de cei care practică poezia, atât prin apartenenţă cât şi prin provenienţă socială. Filosofia, mult mai mult decât literatura, s-a identificat cu biserica şi cu universitatea. Ca şi toate

celelalte activităţi ale omului, ea are propria ei istorie, propria ei dialectică: curentele şi mişcările filosofice nu sunt, după părerea noastră, atât de intim legate de mişcările literare cum consideră mulţi dintre adepţii lui Geistesgeschichte.

Explicarea mutaţiilor literare prin „spiritul epocii" este în mod cert defectuoasă când acest spirit devine o integrală mitică, absolută, în loc să fie, cel mult, o călăuză în rezolvarea unei probleme dificile şi obscure. Şcoala germană axată pe Geistesgeschichte n-a reuşit de obicei decât să aplice criterii dintr-un domeniu anumit (acela al artelor sau al filosofiei) la întregul activităţii culturale, caracterizând apoi epoca şi, în cadrul ei, fiecare operă literară, pe baza unor contrarii vagi, cum ar fi clasicismul şi romantismul sau raţionalismul şi iraţionalismul. Concepţia despre „spiritul epocii", are, de asemenea, adesea, consecinţe dezastruoase pentru ideea continuităţii civilizaţiei occidentale: diferitele epoci sunt considerate mult prea categoric deosebite şi discontinue, iar schimbările ce se petrec de la una la alta sunt considerate a fi atât de radicale, încât Geisteswissenschaftlerul ajunge nu numai la un relativism istoric fără rezerve (în ochii lui o epocă este la fel de bună ca oricare alta), dar şi la o concepţie falsă despre individualitate şi originalitate, concepţie care ignoră constantele fundamentale ale naturii umane, ale civilizaţiei şi ale artelor. La Spengler ajungem la ideea unor cicluri culturale închise care apar cu o necesitate fatală; perfect închise şi totuşi, în chip misterios, paralele. Antichitatea nu se continuă cu evul mediu, continuitatea evoluţiei literare a Occidentului este complet contestată sau uitată.

Aceste fantastice castele din cărţi de joc nu trebuie, firește, să lase în umbră adevărata problemă a unei istorii generale a omenirii sau, cel puţin, a civilizaţiei occidentale. Suntem însă convinşi că soluţiile obişnuite oferite de Geistesgeschichte, cu excesiva ei încredere în contrarii şi analogii, cu aplicarea fără discernământ a ideii mutaţiilor alternative ale stilurilor şi formelor de gândire (Denkjormen), şi cu credinţa ei într-o armonie a tuturor activităţilor omului, au fost premature şi, adesea, puerile.

În loc să facă speculaţii în legătură cu probleme atât de vaste ca filosofia istoriei şi integrală fundamentală a civilizaţiei, cercetătorul literaturii ar trebui să-şi îndrepte atenţia asupra unei probleme concrete. care n-a fost rezolvată şi nici măcar discutată în mod

corespunzător până acuma: problema modului în care pătrund de fapt ideile în literatură. Evident, nu se poate vorbi de problema ideilor dintr-o operă literară atât timp cât aceste idei rămân simplă materie brută, simple informaţii. Problema se pune numai atunci când şi numai dacă aceste idei sunt într-adevăr încorporate în chiar textura operei literare, când devin părţi „constitutive" ale acesteia, pe scurt, când încetează de a fi idei în sensul obişnuit de noţiuni, devenind simboluri sau chiar mituri. (c) Există marele domeniu al poeziei didactice care pur şi simplu enunţă idei în formă versificată sau împodobite cu ornamentele metaforei sau alegoriei. Există romanele de idei, ca acelea ale lui George Sand sau ale lui George Eliot, în care sunt discutate „probleme".

sociale, morale sau filosofice. La un nivel superior de integrare se situează un roman ca Moby Dick de Melville, în care întreaga acţiune comunică un anume înţeles mitic, sau un poem ca Testament of Beauty (Testamentul frumuseţii) de Bridges care, cel puţin în intenţia lui, cuprinde o singură metaforă filosofică. Şi există Dostoievski, în ale cărui romane drama de idei se joacă prin intermediul unor personaje şi evenimente concrete, în Fraţii Karamazov cei patru fraţi sunt simboluri care iau parte la o dezbatere de idei care este, în acelaşi timp, o dramă personală. Concluzia ideologică constituie o parte integrantă a catastrofelor personale ale eroilor principali. Dar, datorită importanţei lor filosofice, reprezintă oare romanele şi poemele filosofice, ca Faust de Goethe sau ca Fraţii Karamazov de Dostoievski, opere literare superioare? Nu se impune oare mai degrabă să tragem concluzia că „adevărul filosofic" în sine nu are valoare artistică, tot aşa cum am susţinut că nici adevărul psihologic sau social nu are, în sine, valoare artistică? Filosofia, conţinutul de idei, într-un context potrivit, pare să mărească valoarea artistică, deoarece promovează câteva importante valori artistice: cele ale complexităţii şi coerenţei. Pregătirea teoretică poate mări puterea de pătrundere şi raza de înţelegere a scriitorului. Dar acest lucru nu se întâmplă întotdeauna. Scriitorul va fi stânjenit de prea multă teorie dacă aceasta rămâne neasimilată. Croce a susţinut că Divina Comedie constă din pasaje de poezie oare alternează cu pasaje de teologie şi pseudoştiinţă rimate. *31 Partea a doua a lui Faust suferă, incontestabil, de hiperintelectualizare, este în permanenţă la hotarul alegoriei pure; iar la Dostoievski simţim adesea discrepanţa dintre reuşita artistică şi

povara gândirii. Ca realizare, Zosima purtătorul de cuvânt al lui Dostoievski, este un personaj mai puţin viu decât Ivan Karamazov. La un nivel mai scăzut, Zauberberg (Muntele vrăjit) de Thomas Mann ilustrează aceeaşi contradicţie: părţile de la început, cu evocarea lumii sanatoriului, sunt, din punct de vedere artistic, superioare celorlalte părţi, cu mari pretenţii filosofice. Totuşi, în istoria literaturii, există cazuri, rare, e drept, când ideile devin incandescente, când personajele şi scenele nu reprezintă numai, ci întruchipează efectiv idei, când pare să aibă loc o oarecare identificare a filosofiei şi artei.

Imaginea devine concept şi conceptul, imagine. Dar constituie-oare acestea, în mod necesar, culmi ale artei, aşa cum sunt socotite de numeroşi critici cu înclinaţii filosofice? Croce pare să aibă dreptate când, discutând partea a doua a lui Faust, susţine că „atunci când poezia devine superioară în acest fel, adică superioară ei însăşi, ea îşi pierde rangul ca poezie şi ar trebui considerată mai degrabă drept inferioară, şi anume drept lipsită de poezie". *32 în orice caz, trebuie să recunoaştem că poezia filosofică, oricât de bine închegată ar fi din punct de vedere artistic, nu este decât, un gen de poezie, şi că poziţia ei în literatură nu este neapărat centrală decât pentru cine îmbrăţişează o teorie a poeziei esenţialmente mistică, bazată pe revelaţie. Poezia nu este un succedaneu al filosofiei; ea îşi are propria ei justificare şi propriul ei ţel. Poezia de idei, la fel ca orice alt gen de poezie, se cuvine să fie judecată nu după valoarea materialului cuprins, ci după gradul ei de coerenţă şi de intensitate artistică.

<titlu> 11. Literatura şi celelalte arte

Raporturile literaturii cu artele frumoase şi cu muzica sunt foarte variate şi complexe. Uneori poezia s-a inspirat din pictură, din sculptură sau din muzică. Ca şi obiectele din natura şi ca şi fiinţele, şi operele de artă pot deveni temele poeziei. Faptul că poeţii au descris sculpturi sau chiar compoziţii muzicale nu constituie o problemă teoretică deosebită. S-a sugerat că în unele din descrierile lui, Spenser s-a inspirat din tapiţerii şi din procesiunile timpului; picturile lui Claude Lorrain şi Salvatore Rosa au exercitat o înrâurire asupra poeziei peisagistice din secolul al XVIII-lea; Keats a luat detaliile poeziei Ode on a Grecian Urn (Odă la o urnă grecească) dintr-un anumit tablou de Claude Lorrain". Stephen A. Larrabee a analizat toate aluziile la sculptura elină şi toate temele inspirate din aceasta care se găsesc în poezia engleză. *2 Albert Thibaudet a arătat că poemul

L'Après-midi d'un faune (După-amiaza unui jaun) de Mallarmé a fost inspirat de o pictură a lui Boucher aflată la National Gallery din Londra. *3 Poeţii, mai ales poeţii secolului al XIX-lea ca Hugo, Gautier, parnasienii şi Tieck, au scris poeme care se referă la tablouri anume. Poeţii au avut, desigur, teorii proprii despre pictură şi preferinţe pentru anumiţi pictori, preferinţe care pot fi studiate şi pot fi puse într-o legătură, mai mult sau mai puţin strânsă, cu teoriile lor despre literatură şi cu gusturile lor literare. Avem aici un larg câmp de cercetare care n-a fost decât parţial explorat în ultimele decenii. *4

La rândul ei, evident, literatura poate deveni tema picturii sau a muzicii vocale şi programatice, sau poate, mai ales poezia lirică şi drama să colaboreze îndeaproape cu muzica. Există tot mai multe studii despre cântecele medievale sau despre poezia lirică elizabetană care arată legătura intimă dintre poezie şi fundalul muzical.5 În istoria artei a apărut un întreg grup de cercetători (Erwin Panofsky, Fritz Saxl şi alţii) care studiază sensurile conceptuale şi simbolice ale operelor de artă („Iconologia"), şi adesea şi relaţiile lor cu literatura şi modul în care s-au inspirat din ea. *6

Dincolo de aceste chestiuni uşor de sesizat, privind izvoarele şi influenţele, inspiraţia şi colaborarea „se ridică o problemă mai importantă: literatura a încercat uneori, cu bună ştiinţă, să obţină efectele picturii – să devină pictura în cuvinte, sau să realizeze efectele muzicii – să se transforme în muzică. Uneori poezia a năzuit chiar să fie sculpturală. Criticul poate să deplângă această confundare a genurilor, aşa cum au făcut Leasing în Laocoon şi Irving Babbitt în New Laokoon (Noul Laocoon); dar nu putem tăgădui faptul că artele au încercat să împrumute unele de la altele diferite procedee şi că, în mare măsură, au reuşit să obţină efectele dorite. Desigur, se poate nega posibilitatea metamorfozării-literale a poeziei în sculptură, pictură, sau muzică. Termenul de „sculptural" aplicat la – poezie, chiar şi la aceea a lui Landor sau Gautier sau Heredia, este doar o metaforă vagă, care vrea să spună că impresia produsă de poezie este oarecum similară cu impresia produsă de sculptura greacă: răceală, sugerată de marmura albă sau de ghips, linişte, calm, contururi precise, claritate. Dar trebuie să recunoaştem că răceala din poezie este ceva foarte diferit de senzaţia tactilă provocată de marmură, sau de reconstituirea din imaginaţie a acestei senzaţii la vederea culorii albe; că liniştea din poezie este ceva foarte diferit de liniştea din sculptură. Când poemul

lui Collins Ode to Evening (Odă serii) este numit „poezie sculpturală", nu se spune ceva care ar implica o legătură reală cu sculptura. *7 Singurele elemente obiective care pot fi analizate în această poezie sunt metrul lent, solemn, şi construcţia frazei, care este destul de stranie pentru a atrage atenţia asupra unor cuvinte, imprimând astfel lecturii un ritm încet.

Dar cu greu s-ar putea contesta succesul formulei horaţiene ut pictura poesis. *8 Deşi intensitatea reprezentărilor generate de citirea unei poezii poate fi exagerată, fapt este că în anume epoci au existat poeţi care într-adevăr i-au făcut pe cititorii lor să vadă ceea ce citeau.

Poate că Lessing a avut dreptate să critice, ca neizbutită sub raportul vizual (deşi nu neapărat neizbutită din punct de vedere artistic), descrierea enumerativă a frumuseţii feminine în opera lui Ariosto, dar adepţii pitorescului din secolul al XVIII-lea nu pot fi lesne trecuţi cu vederea; iar literatura modernă, de la Chateaubriand la Proust, ne-a dat multe descrieri care cel puţin sugerează efectele picturii şi ne stimulează să vedem unele scene într-un mod care adesea aminteşte picturile contemporane. Deşi ne îndoim că poetul ar putea sugera într-adevăr imagini picturale unor cititori ipotetici oare ar ignora total pictura, este clar că, în cadrul tradiţiei noastre culturale generale „unii scriitori au izbutit să sugereze imagini emblematice, pictura peisagistică a secolului al XVIII-lea, efectele impresioniste ale unui Whistler şi aşa mai departe.

Capacitatea poeziei de a realiza efectele muzicii este ceva mai îndoielnică, deşi este larg răspândită ideea că poate să facă acest lucru. La o analiză atentă, „muzicalitatea" din versuri se dovedeşte a fi ceva cu totul diferit de „melodia" din muzica; ea se bazează pe un aranjament special al grupurilor pe prezenţa-anumitor efecte de ritm. La unii poeţi romantici, ca la Tieck şi mai târziu, la Verlaine, încercarea de a obţine efecte muzicale se identifică în mare parte cu încercarea de a suprima structura înţelesului versului, de a evita construcţiile logice, de a pune accentul pe atributele noţiunilor, nu pe noţiunile înseşi. Totuşi, contururile estompate, înţelesul vag. şi lipsa de logică nu sunt de loc, în sens literal, „muzicale". Imitaţiile literare ale unor forme muzicale ca Leitmotiv-ul, sonata sau simfonia, par să fie mai concrete; dar este greu de înţeles de ce repetarea unor motive sau punerea în contrast sau alternarea tonalităţilor, deşi folosite cu intenţia declarată de a imita compoziţia muzicală, n-ar fi, în esenţă, procedeele literare

familiare ale repetiţiei, contrastului etc. care sunt comune tuturor artelor. *9 în cazurile relativ rare în care poezia sugerează sunete muzicale precise, ca în versurile lui Verlaine Les sanglots longs des violons sau în Clopotele lui Poe, efectul timbrului unui instrument sau al sunetului foarte generalizat al clopotelor este realizat ou mijloace care nu depăşesc cu mult onomatopeea obişnuită.

Există, desigur, poezii scrise cu intenţia de a fi puse pe note, aşa cum sunt, de pildă, numeroase arii elizabetane şi toate libretele de operă, în unele rare cazuri, poetul şi compozitorul au fost una şi aceeaşi persoană; dar aste greu de dovedit că şi compunerea muzicii şi compunerea cuvintelor au fost vreodată un proces simultan. Chiar şi Wagner şi-a scris uneori „dramele" cu ani de zile înainte de a compune muzica pentru ele; şi, fără îndoială, multe poezii au fost scrise pentru melodii deja existente. Dar legătura dintre muzică şi poeziile de reală valoare ne pare destul de slabă când ne gândim chiar la cele mai izbutite transpuneri muzicale, în vreme ce poemele cu o structură bine închegată, unitara, nu se pretează la transpunere, cele mediocre sau slabe, cum sunt multe dintre producţiile de tinereţe ale lui Heine sau ale lui Wilhelm Müller, au furnizat textul celor mai frumoase lieduri ale lui Schubert şi Schumann. Dacă poezia este de mare valoare literară, transpunerea în muzică adesea îi alterează sau îi umbreşte complet caracteristicile, chiar dacă muzica, în sine, este valoroasă. Nu mai este nevoie să citǎm exemple ca soarta piesei Othello de Shakespeare în opera lui Verdi, deoarece mai toate transpunerile în muzică ale Psalmilor sau ale poeziilor lui Goethe ne oferă argumente elocvente în sprijinul acestei afirmaţii. Nu încape îndoială că există o colaborare între poezie şi muzică; dar poezia sublimă nu cere muzică, iar muzica inspirată nu are nevoie de cuvinte.

De obicei paralelele ce se stabilesc între artele frumoase şi literatură se mărginesc la afirmaţia: cutare pictură şi cutare poem suscită aceeaşi emoţie; de pildă, mă simt vesel şi fără griji când ascult un menuet de Mozart, când privesc un peisaj de Watteau şi când citesc un poem anacreontic. Dar acest gen de paralele nu are decât prea puţină valoare când ar fi vorba de o analiză precisă: plăcerea produsă de o bucată muzicală nu este plăcere în general şi nici chiar o plăcere de o anumită nuanţă, ci o emoţie oare urmăreşte îndeaproape muzica, fiind strâns legată de ea. Când ascultăm muzică încercăm emoţii care nu au în comun cu emoţiile din viaţa reală decât o tonalitate generală,

şi chiar dacă am defini cât mai exact posibil aceste emoţii, tot am fi foarte departe de obiectul concret care le-a stârnit. Paralelele dintre arte care nu depăşesc cadrul reacţiilor individuale ale unui cititor sau spectator şi care se mulţumesc să stabilească unele asemănări emoţionale între reacţiile noastre la două arte nu vor putea fi verificate niciodată şi, prin urmare, nu vor contribui la realizarea unui progres conjugat în domeniul cunoştinţelor noastre.

O altă metodă obişnuită de abordare a problemei relaţiilor dintre arte constă în studierea intenţiilor şi teoriilor artiştilor. Fără îndoială, putem arăta că, în neoclasicism sau în romantism, există unele asemănări între teoriile şi formulele diferitelor arte, şi, de asemenea, putem găsi declaraţii de intenţii, formulate de artişti care practică arte diferite, care sună identic sau asemănător. Dar „clasicism" în muzică înseamnă ceva foarte diferit de clasicism în literatură, pentru simplul motiv că muzica adevărată a antichităţii (cu excepţia câtorva fragmente) ne este necunoscută, astfel că ea n-a putut influenţa evoluţia muzicii în felul în care literatura a fost influenţată de preceptele şi practica antichităţii. De asemenea, în ciuda frecventelor referiri la teoriile clasice şi la unii pictori greci cum ar fi Apelles şi în ciuda unor vechi tradiţii picturale care probabil că s-au transmis din antichitate trecând prin evul mediu, nu se poate spune că, înainte de descoperirea frescelor de la Pompei şi Herculanum, pictura ar fi fost înrâurită de pictura clasică, în schimb, sculptura şi arhitectura au fost determinate de modelele clasice şi de imitaţiile acestora într-o măsură incomparabil mai mare decât celelalte arte, inclusiv literatura. Aşadar, teoriile şi intenţiile conştiente ale artiştilor au semnificaţii foarte diferite de la o artă la alta şi nu ne spun decât puţin sau nimic despre rezultatele concrete ale activităţii unui artist, despre opera lui, despre conţinutul şi forma ei specifică.

Cât de neconcludentă pentru exegeză este studierea intenţiilor autorului se poate vedea cel mai bine în rarele cazuri în care artistul şi poetul sunt una şi aceeaşi persoană. De pildă, compararea poeziei şi picturii lui Blake sau Rossetti va arăta că nu numai calitatea tehnică, ci şi înseşi caracterele picturii şi poeziei lor sunt foarte diferite, chiar divergente. Un mic animal grotesc vrea să ilustreze versul lui

Blake, Tyger! Tyger! burning bright… (Tigru, tigru care arzi…) Thackeray şi-a ilustrat singur Bâlciul deşertăciunilor, dar caricatura cu surâs afectat a lui Becky Sharp n-are nimic de-a face cu personajul

complex din roman. Există puţine asemănări de structură şi calitate între Sonetele lui Michelangelo şi sculptura şi picturile lui, deşi în toate putem găsi aceleaşi idei neoplatonice şi am putea descoperi anumite asemănări psihologice. *10 Aceasta arată că „mediul" unei opere de artă (un termen nefericit care suscită întrebări) nu reprezintă numai un obstacol tehnic pe care, pentru a-şi exprima personalitatea, artistul trebuie să-l biruie, ci un factor preformat de tradiţie şi înzestrat cu un puternic caracter determinant care modelează şi modifică atitudinea şi exprimarea artistului. Artistul nu concepe în termeni intelectuali generici, ci în funcţie de materialul concret; iar materialul concret îşi are propria lui istorie, adesea foarte diferită de cea a oricărui alt material.

Mai rodnică decât metoda care pleacă de la intenţiile şi teoriile artiştilor este compararea artelor din punctul de vedere al cadrului lor social şi cultural comun. Desigur, putem identifica elementul temporal, local sau social comun care a hrănit artele şi literatura, descoperind astfel influenţele comune care au acţionat asupra lor. Multe dintre paralelele ce se fac între arte nu sunt posibile decât pentru că atunci când se analizează opere de artă concrete se ignoră faptul că mediile sociale cărora erau adresate sau care le-au generat erau foarte diferite. Clasele sociale care creează sau cer anumite tipuri de artă pot fi foarte deosebite în unul şi acelaşi loc şi în unul şi acelaşi moment. Catedralele gotice au un cadru social diferit de cel al epopeii franceze; iar adesea sculptura este apreciată şi sprijinită de un public foarte diferit de cel al romanului. La feil de eronată ca şi ideea existenţei unui cadru social comun artelor în unul şi acelaşi loc şi în unul şi acelaşi moment este şi ideea curentă potrivit căreia artele s-ar dezvolta într-un cadru intelectual care ar fi în mod necesar unul şi acelaşi pentru toate. A interpreta pictura în lumina filosofiei contemporane pictorului ne pare un lucru hazardat: pentru a da doar un singur exemplu, vom aminti că Charles de Tolnay *11 a încercat să interpreteze tablourile lui Brueghel cel bătrân drept expresia unui monism panteist comparabil cu cei al lui Cusanus sau Paracelsus şi anticipându-l pe cel al lui Spinoza şi Goethe, încă şi mai primejdioasă este „explicarea" artelor pe baza unui „spirit al epocii", practicată de Geistesgeschichte, o mişcare pe care am criticat-o într-un alt context. *12

Adevăratele paralelisme ce rezultă din identitatea sau similaritatea cadrului social sau intelectual n-au fost analizate concret

aproape niciodată. Nu avem studii care să arate concret, de pildă, modul în care într-o anumită epocă sau într-un anumit cadru toate artele îşi lărgesc sau îşi restrâng preocuparea pentru obiectele „naturii", sau cum normele artistice sunt legate de anumite clase sociale, fiind astfel supuse unor schimbări uniforme, sau cum valorile estetice se schimbă în pas cu revoluţiile sociale. Există aici un vast câmp de cercetare aproape neatins, care promite să furnizeze date valoroase pentru compararea artelor. Cu ajutorul acestei metode se pot stabili, firește, doar influenţele similare exercitate asupra evoluţiei diferitelor arte, nu toate paralelismele necesare.

Evident, metoda fundamentală de comparare a artelor este cea bazată pe analiza operelor de artă propriu-zise, pe studiul relaţiilor lor structurale. Nu vom avea niciodată o adevărată istorie a unei arte, şi ou atât mai puţin o istorie comparată a artelor, decât dacă ne vom concentra asupra analizei operelor, lăsând pe planul al doilea studiile privind psihologia cititorului şi a spectatorului sau a autorului şi a artistului, precum şi studiile referitoare la cadrul cultural şi social, oricât de utile ar fi ele din respectivele puncte de vedere, Din nefericire, până acum n-am avut aproape niciunul dintre instrumentele necesare pentru asemenea comparaţii între arte. Aici se ridică o problemă foarte dificilă: care sunt elementele comune şi comparabile ale artelor? Nu întrevedem nicio soluţie într-o teorie ca aceea a lui Croce care concentrează toate problemele estetice în actul intuiţiei, în mod misterios identificat cu expresia. Croce susţine inexistenţa modurilor de exprimare şi „condamnă ca absurdă orice încercare de clasificare estetică a artelor", respingând astfel a fortiori toate deosebirile dintre genuri sau tipuri. *13 Nu ne ajută mai mult în rezolvarea problemei. noastre nici teoria susţinută de John

Dewey în Art as Experience (Arta ca experienţă – 1934). potrivit căreia artele ar avea o substanţă comună, deoarece există „condiţii generale fără de care experienţa nu este posibilă". *14 Fără îndoială, există un numitor comun în toate actele de creaţie artistică sau, în ultimă instanţă, în toate creaţiile, activităţile şi experienţele umane. Dar acestea sunt soluţii care nu ne ajută în compararea artelor. Mai concret, Theodor; Meyer Greene consideră că elementele comparabile ale artele, sunt complexitatea, integrarea şi ritmul şi pledează elocvent, cum făcuse şi John Dewey înaintea lui, pentru aplicarea termenului „ritm" la artele plastice. Ne pare totuşi imposibil să ignorăm profunda

deosebire dintre ritmul unei bucăţi muzicale şi ritmul unei colonade, în care nici ordinea, nici tempoul nu sunt impuse de structura operei. Complexitatea şi integrarea nu sunt decât alţi termeni pentru „varietate" şi „unitate", având astfel o utilitate foarte limitată. Puţine încercări concrete de a se ajunge la astfel de numitori comuni ai artelor pe o bază structurală au depăşit acest punct, într-o carte intitulată Aesthetic Measure (Măsura estetica) *16, G.D. Birkhoff un matematician de la Universitatea Harvard, a încercat, cu oarecare succes, să găsească o bază matematică comună pentru formele simple de artă şi pentru muzica şi a inclus şi tir; studiu cu privire la „muzicalitatea" versului care şi ea estt definită în ecuaţii şi coeficienţi matematici. Dar problema eufoniei din versuri nu poate fi rezolvata separat de problema sensului şi notele meri acordate de Birkhoff unor poeme de Edgar Allan Poe par să confirme acest lucru. Dacă ar fi acceptate, ideile lui ingenioase n-ar face deci să lărgească prăpastia dintre însuşirile esenţial „literare" ale poeziei şi însuşirile celorlalte arte, pe care le uneşte faptul că au mult mai multă „măsură estetica" decât literatura. (a)

Problema paralelismului artelor a sugerat de timpuriu aplicarea la literatură a unor concepte stilistice elaborate în istoria artelor. În secolul al XVIII-lea s-au făcut nenumărate comparaţii între structura operei lui Spenser Fabric Queene şi strălucita dezordine a unei catedrale gotice. *17 Privind, prin analogie, toate artele unei culturi, Spengler vorbite în lucrarea sa *Der Untergang des Abendlandes* (Decăderea Occidentului), despre „muzica de cameră vizibilă în mobila curbată, în ea merele cu oglinzi, în pastoralele şi în statuetele de porţelan ale secolului al XVIII-lea", menţionează „stilul Tizian al madrigalului" şi se referă la un „allegro feroce al lui Frans Hals şi la un andante con moto al lui Van Dyck". *18

În Germania acest mod de a stabili analogii între arte a generat o pletoră de scrieri despre omul gotic şi despre spiritul baroc şi a dus la folosirea în literatură a termenilor „rococo" şi „Biedermeier", în domeniul artelor frumoase, succesiunea clar ordonată a stilurilor: gotic, renascentist, baroc, rococo, romantic, Biedermeier, realist, impresionist şi expresionist, i-a impresionat pe istoricii literari şi s-a impus şi în periodizarea literaturii. Stilurile menţionate sunt împărţite în două grupuri principale care, în esenţă, prezintă opoziţia dintre clasic şi romantic: de o parte, stilurile gotic, baroc, romantic şi

expresionist: de altă parte, stilurile renascentist, neoclasic şi realist. Stilurile rococo şi Biedermeier pot fi interpretate ca variante târzii, decadente, înflorate ale stilurilor precedente, respectiv ale barocului şi romanticului. Adesea paralelismele sunt foarte forţate; şi este uşor să găseşti absurdităţi chiar şi în scrierile celor mai renumiţi cercetători care au folosit această metodă. *19

Cea mai concretă încercare de a transfera categoriile istoriei artei la literatură este aplicarea de către Oskar Walzel a criteriilor lui Wolfflin. În Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Principiile istoriei artei) *20 Wölfflin a stabilit, pe baza unor elemente pur structurale, deosebirile dintre arta Renaşterii şi cea barocă. El a elaborat o schemă de contrarii aplicabile oricărei picturi, sculpturi şi oricărui specimen de arhitectură din perioada respectivă. Arta Renaşterii, susţinea el, este „liniară", în timp ce arta" bai oca este „picturală". „Liniar" înseamnă că şi contururile figurilor şi cele ale obiectelor sunt desenate olar, în vreme ce „pictural" înseamnă că lumina şi culoarea, care estompează contururile obiectelor, sunt ele însele principiile compoziţiei. Pictura şi sculptura Renaşterii folosesc o formă „închisă", o grupare simetrică, echilibrată a figurilor sau suprafeţelor, în timp ce barocul preferă o formă „deschisă", o compoziţie asimetrică în care accentul cade nu pe centrul unui tablou, ci pe un colţ al lui sau chiar dincolo de cadrul tabloului. Picturile din perioada Renaşterii sunt „plane" stau, cel puţin, compuse pe diferite planuri regresive, în timp ce picturile baroce sunt „profunde" sau par să conducă privirea spre un fundal îndepărtat şi indistinct. Picturile Renaşterii sunt „multiple", în sensul că au părţi foarte distincte; operele barocului sunt „unificate", foarte coerente, închegate. Operele de artă din perioada Renaşterii sunt „clare", în timp ce operele baroce sunt relativ „neclare", estompate, confuze.

Wölfflin şi-a demonstrat concluziile printr-o admirabil de fină analiză a unor opere de artă concrete şi a indicat necesitatea evoluţiei de la Renaştere la baroc. Desigur, ordinea lor nu poate fi inversată. Wölfflin nu oferă nicio explicaţie cauzală a acestui proces, mulţumindu-se doar să sugereze că a avut loc o schimbare în „felul de a vedea", schimbare care totuşi cu greu ar putea fi considerată pur fiziologică. Această părere, cu accentul pe care-l pune pe schimbările intervenite în „felul de a vedea", pe schimbările de pură structură şi compoziţie, se inspiră din teoriile lui Fiedler şi Hildebrand privind

vizibilitatea pură şi se trage în ultimă analiză de la Zimmermann, un estetician adept al lui Herbart. *21 Dar însuşi Wölfflin, mai ales în declaraţii făcute mai târziu, *22 a recunoscut limitele metodei sale, arătând că nu consideră nicidecum că istoria formelor elaborată de el ar fi epuizat toate problemele istoriei artei. Chiar de la început el a admis existenţa unor stiluri „personale" şi „locale" şi a văzut că tipurile lui puteau fi găsite şi în afara secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea, deşi într-o formă mai puţin clară.

În 1916, sub impresia lecturii lui Wölfflin, Walzel a încercat să transfere la literatură categoriile elaborate în Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. *23 Studiind compoziţia pieselor lui Shakespeare, el a ajuns la concluzia că Shakespeare aparţine barocului, deoarece piesele lui nu sunt construite în modul simetric găsit de Wölfflin în picturile Renaşterii. Numărul mare de personaje minore, gruparea lor asimetricaaccentul variabil pus pe diferitele acte ale pieselor, toate aceste caracteristici arată, după părerea lui, că tehnica lui Shakespeare este identică cu cea a artei baroce, în vreme ce Corneille şi Racine, care şi-au compus tragediile în jurul unui personaj central, distribuind accentul între acte după tiparele aristotelice tradiţionale, sunt încadraţi în tipul renascentist, într-o cărticică, Wechselseitige Erhellung der Künste (Luminarea reciprocă a artelor) şi în numeroase scrieri ulterioare, *24 Walzel a încercat să dezvolte şi să justifice transferul la literatură al categoriilor lui Wölfflin, la început destul de modest, dar apoi cu pretenţii din ce în ce mai extravagante. (b)

Unele din categoriile lui Wolfflin pot fi reformulate clar şi destul de uşor în termeni literari. Există o opoziţie evidentă între o artă care are o preferinţă pentru contururi clare şi pentru părţi distincte şi o artă cu o compoziţie mai slab organizată şi cu contururi estompate, încercarea lui Fritz Strich de a caracteriza opoziţia dintre clasicismul german, de o parte, şi romantismul german, de altă parte, recurgând la categoriile elaborate de Wölfflin pentru arta Renaşterii şi pentru baroc, dovedeşte că, interpretate larg, aceste categorii pot exprima vechea opoziţie dintre poemul clasic perfect şi poezia romantică neşlefuită, fragmentară sau ou contururi şterse. *25 Şi în felul acesta rămânem cu o singură pereche de contrarii pentru întreaga istorie a literaturii. Categoriile lui Wölfflin, chiar reformulate în termeni strict literari, nu ne ajută decât să clasăm operele de artă în două categorii care, analizate în detaliu, se reduc la vechea distincţie dintre clasic şi

romantic, dintre structura rigidă şi cea liberă, dintre arta plastică şi cea picturală: la un dualism cunoscut fraţilor Schlegel, lui Schelling şi lui Coleridge, care au ajuns la el prin argumente ideologice şi literare. Unica pereche de contrarii a lui Wölfflin izbuteşte să grupeze la un loc întreaga artă clasică şi pseudoclasică, pe de o parte, iar, pe de altă parte, să stabilească o legătură între mişcări atât de diferite cum sunt goticul, barocul şi romantismul. Această teorie pare să lase în umbră continuitatea neîndoielnică şi extrem de importantă dintre Renaştere şi baroc, tot aşa cum aplicarea ei la literatura germană de către Strich stabileşte o opoziţie artificială între etapa pseudoclasică din evoluţia lui Schiller şi Goethe şi mişcarea romantică de la începutul secolului al XIX-lea, lăsând neexplicat şi incomprehensibil curentul Sturm und Drang, în realitate, literatura germană de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea formează o unitate relativă, care nu poate fi descompusă în două elemente contrare, ireconciliabile. Astfel, teoria lui Wölfflin ne-ar putea ajuta să clasificăm operele literare şi să stabilim sau, mai degrabă, să ilustrăm vechea schemă a evoluţiei dualiste bazată pe acţiune şi reacţiune sau pe conformism şi revoltă; dar, confruntată ou realitatea procesului complex al creaţiei literare, această schemă nu izbuteşte nici pe departe să reflecte modurile foarte variate în care acesta se desfăşoară de fapt.

Transferul perechilor de concepte ale. lui Wolff un lasă, de asemenea, complet nerezolvată o problemă importantă. Nu putem explica în niciun fel faptul evident că artele n-au/ evoluat cu aceeaşi iuţeală şi în acelaşi timp. Uneori literatura pare să rămână în urma celorlalte arte: de pildă, cu greu am putea vorbi de existenţa unei literaturi engleze în epoca în care se construiau marile catedrale engleze, în alte perioade muzica rămâne în urma literaturii şi a celorlalte arte: de exemplu, nu putem vorbi de muzică „romantică" înainte de 1800, în timp ce o mare parte din poezia romantică a precedat această dată. Ne vine greu să explicăm faptul că poezia „pitorească" a precedat cu cel puţin şaizeci de ani invazia pitorescului în arhitectură, *26 sau faptul, amintit de Burckhardt, *27 că *Nencia*, o descriere a vieţii rurale scrisă de Laurenţiu Magnificul, a precedat cu vreo optzeci de ani primele tablouri de gen ale lui Jacopo Bassano şi ale şcolii sale. Chiar dacă aceste câteva exemple ar fi prost alese şi ar putea fi respinse, ele ridică o problemă ce nu poate fi rezolvată

printr-o teorie simplistă care ar susţine, de pildă, că muzica ar rămâne întotdeauna cu o generaţie în urma poeziei. *28 Desigur, ar trebui încercat să se stabilească o corelare cu factorii sociali, dar în fiecare caz în parte aceşti factori vor varia.

În sfârşit, mai există problema ridicată de faptul că anumite epoci sau anumite naţiuni au fost extrem de „productive numai în domeniul unei arte sau două, în vreme ce, în domeniul celorlalte arte, n-au dat absolut nimic sau au produs*" doar simple imitaţii sau surogate, înflorirea literaturii elizabetane, care n-a fost însoţită de o înflorire similară a artelor frumoase, este un exemplu în acest sens; şi nu am rezolva mai nimic dacă am susţine că „sufletul naţional" s-a concentrat, într-un fel sau altul, asupra unei arte, sau că, aşa cum se exprimă Emile Legouis în a sa *Histoire de la littérature anglaise* (Istorie a literaturii engleze), „Spenser, dacă s-ar fi născut în Italia, ar fi devenit un Tiziano sau un Veronese şi, dacă s-ar fi născut în Olanda, ar fi fost un predecesor al lui Rubens sau al lui Rembrandt". M În cazul literaturii engleze, este uşor să se afirme că puritanismului i se datorează neglijarea artelor frumoase, dar asta nu e de ajuns pentru a explica deosebirile dintre productivitatea literaturii laice şi relativa sterilitate a picturii. Dar toate acestea ne duc prea departe, la probleme istorice concrete.

Diferitele arte – artele plastice, literatura şi muzica – au fiecare evoluţia lor individuală, cu un tempo diferit şi cu o structură internă diferită a elementelor. Fără îndoială, ele au relaţii permanente unele cu altele, dar aceste relaţii nu sunt influenţe care încep într-un punct şi determină evoluţia celorlalte arte; ele trebuie concepute mai degrabă ca o schemă complexă de relaţii dialectice care acţionează în ambele sensuri, de la o artă la alta şi viceversa, şi pot fi complet transformate în cadrul artei în care au pătruns. Nu este vorba pur şi simplu de un „spirit al epocii" care ar determina şi ar penetra toate artele. Trebuie să concepem totalul activităţilor culturale ale omului ca un întreg sistem de serii care se dezvoltă independent, frecare având norme proprii oare nu sunt neapărat identice cu cele ale seriilor vecine. Sarcina istoricilor artei, în sensul cel mai larg al cuvântului, inclusiv al istoricilor literaturii şi muzicii, este să elaboreze pentru fiecare artă un sistem de termeni descriptivi, bazat pe caracteristicile specifice ale fiecărei arte. Astfel, în prezent, poezia are nevoie de o nouă poetică, de o tehnică analitică la care nu se poate ajunge prin simplul transfer sau

prin simpla adaptare a unor termeni din domeniul artelor frumoase. Numai după ce vom fi elaborat un sistem potrivit de termeni pentru analiza operelor literare, vom fi în stare să delimităm perioadele literare, şi nu ca entităţi metafizice, dominate de un „spirit al epocii". După ce vom fi stabilit asemenea schiţe ale evoluţiei strict literare, vom putea să ne punem întrebarea dacă această evoluţie nu este, într-un mod oarecare, similară cu evoluţia stabilită în mod similar a celorlalte arte. Răspunsul nu va fi, desigur, un simplu „da" sau „nu". El nu va lua forma unui ansamblu de linii paralele, ci mai degrabă aceea a unui sistem încâlcit de coincidenţe şi divergenţe. (c)

<titlu> IV. Studiul intrinsec al literaturii

<titlu> Introducere

În munca de cercetare literară punctul de plecare firesc şi raţional este interpretarea şi analiza operelor literare înseşi. La urni a urmelor, numai operele justifică tot interesul nostru pentru viaţa unui scriitor, pentru mediul lui social şi pentru întregul proces literar. Dar, lucru curios, istoria literară a fost atât de preocupată de ambianţa operelor literare, încât încercările de a analiza operele au fost modeste în comparaţie cu uriaşele eforturi depuse pentru studierea cadrului lor. Unele explicaţii ale acestei supraaccentuări a factorilor care condiţionează literatura şi ale acestei neglijări a operelor înseşi nu trebuie căutate prea departe. Istoria literară modernă a apărut în strânsă legătură cu romantismul, care nu a putut răsturna sistemul de critică practicat de neoclasicism decât cu argumentul relativist că epoci diferite necesită norme diferite, în felul acesta, accentul s-a deplasat de ia literatură la cadrul ei istoric, care a fost folosit pentru a justifica noile valori atribuite literaturii vechi, în secolul al XIX-lea, în mare măsură în dorinţa de a ţine pasul cu metodele ştiinţelor naturii, explicarea cauzală a literaturii a devenit obiectivul cel mai de seamă, în afară de aceasta, falimentul vechii poetici, care s-a produs odată cu trezirea interesului pentru gustul personal al cititorului, a întărit convingerea că arta, fiind fundamental iraţională, trebuie lăsată în seama „aprecierii". Când Sir Sidney Lee, în prelegerea sa inaugurală, a spus că „în istoria literară căutăm condiţiile externe – politice, sociale, economice – în care este produsă literatura", „n-a făcut decât să rezume teoria majorităţii cercetătorilor literari academici. Rezultatul lipsei de claritate în ceea ce priveşte problemele de poetică a fost uluitoarea dezorientare a covârşitoarei majorităţi a cercetătorilor ori

de câte ori au fost puşi în faţa sarcinii de a analiza şi de a evalua efectiv o operă literară.

În anii din urmă s-a produs o reacţie salutară, în sensul recunoaşterii faptului că studiul literaturii trebuie să se concentreze în primul rând asupra operelor literare înseşi. Vechile metode ale retoricii, poeticii sau metricii clasice sunt şi trebuie să fie revizuite şi reformulate în termeni moderni. Se introduc noi metode întemeiate pe studierea gamei mai vaste de forme existente în literatura actuală. Metoda franceză cunoscută sub numele de *explication de textes*, *2 analizele formale bazate pe stabilirea unor paralele cu istoria artelor frumoase, cultivate în Germania de Oskar Walzel, *3 şi mai ales strălucita mişcare a formaliştilor ruşi şi a discipolilor lor cehi şi polonezi *4 au dat noi impulsuri studiului operei literare pe care abia acum am început s-o vedem limpede şi s-o analizăm cum se cuvine, în Anglia, unii dintre adepţii lui I.A. Richards au acordat deosebită atenţie creaţiilor poetice, *5 iar în Statele Unite un grup de critici s-au concentrat asupra studiului operei literare. *6 Un număr de studii privind drama, *7 care subliniază deosebirea dintre dramă şi viaţă şi combat confuzia între realitatea dramatică şi realitatea empirică, sunt orientate în aceeaşi direcţie. De asemenea, numeroase studii despre roman *8 nu se mulţumesc să-l trateze numai sub aspectul relaţiilor lui cu structura socială, ci caută să-i analizeze metodele artistice – punctele de vedere, tehnica narativă.

Formaliştii ruşi s-au ridicat cu multă vigoare împotriva vechii dihotomii „conţinut" şi „formă", care taie opera literară în două jumătăţi: de o parte conţinutul brut, iar de altă parte, o formă suprapusă, pur externă. *9 Evident, efectul estetic al unei opere literare nu rezidă în ceea ce se numeşte în mod obişnuit conţinutul ei. Există puţine opere literare care nu sunt ridicole sau fără sens când le citim în rezumat (rezumatul nu poate fi justificat decât ca metodă pedagogică) *10. Dar încercarea de a stabili o distincţie între formă, considerată ca factor activ din punct de vedere estetic, şi conţinut, considerat ca factor indiferent din punct de vedere estetic, întâmpină greutăţi de neînvins. La prima vedere, linia de demarcaţie ar putea să pară destul de clară. Dacă prin conţinut am înţelege ideile şi emoţiile transpuse într-o operă literară, forma ar include toate elementele lingvistice prin care se exprimă conţinutul.

Dar dacă vom examina mai atent această distincţie, vom vedea

că conţinutul include şi unele elemente ale formei, de pildă, întâmplările relatate într-un roman fac parte din conţinut, în vreme ce chipul în care sunt îmbinate într-o „acţiune", aparţine formei. Desprinse din acest aranjament ele nu mai au absolut niciun efect artistic. Remediul obişnuit, propus şi folosit pe scară largă de germani, şi anume introducerea termenului de „formă internă", care a fost folosit mai întâi de Plotin şi de Shaftesbury, nu face decât să complice lucrurile, deoarece linia de demarcaţie dintre forma internă şi forma externă rămâne complet neclară. Trebuie pur şi simplu să se admită că modul în oare întâmplările sunt îmbinate în acţiune face parte din formă. Situaţia devine încă şi mai dezastruoasă pentru concepţiile tradiţionale, când constatăm că până şi în ceea ce priveşte limba, care în mod obişnuit este considerată ca parte a formei, trebuie să facem distincţie între cuvintele în sine, indiferente din punct de vedere estetic, şi modul în care din cuvinte separate se alcătuiesc unităţi sonore şi unităţi de sens, active din punct de vedere estetic. Credem că ar fi mai nimerit ca toate elementele indiferente din punct de vedere estetic să fie numite „material", iar modul în care acestea capătă eficacitate estetică să primească numele de „structură". Această distincţie nu reprezintă nicidecum o simplă rebotezare a vechii perechi, conţinut şi formă. Ea taie de-a curmezişul vechile linii de demarcaţie. Noţiunea de „material" include atât elemente care înainte erau considerate ca făcând parte din conţinut, cât şi elemente care în trecut erau socotite de natură formală. „Structura" este o noţiune care include atât conţinutul cât şi forma, în măsura în care acestea sunt organizate în scopuri estetice. Opera literară va fi considerată ca un întreg sistem de semne, sau ca o structură alcătuită din semne, care slujeşte unui scop estetic precis.

<titlu> 12. Modul de existenţă al operei literare

Înainte de a analiza diferitele straturi ale unei opere literare, va trebui să ridicăm o problemă epistemologică extrem de dificilă, problema „modului de existenţă" sau a „situs-ului ontologic" al operei literare (pe care, în cele ce urmează, o vom numi, pe scurt, „poem")". Ce este un „adevărat" poem; unde trebuie să-l căutăm; cum există el? Un răspuns corect la aceste întrebări nu poate să nu rezolve mai multe probleme de critică, deschizând astfel o cale spre analiza adecvată a operei literare.

La întrebarea ce este şi unde avem a face cu un poem, sau cu o

operă literară în general, s-au dat mai multe răspunsuri tradiţionale pe care va trebui să le supunem unei analize critice şi să le înlăturăm înainte de a încerca să dăm noi înşine un răspuns. Unul dintre cele mai obişnuite şi mai vechi răspunsuri este cel care consideră că poemul este un „artifact", un obiect de aceeaşi natură ca o sculptură sau un tablou. Astfel, opera literară este considerată identică cu liniile negre scrise ou cerneală pe o hârtie sau pe un pergament alb sau, dacă avem în vedere un poem babilonian, cu şănţuleţele săpate pe tăbliţele de argilă. Evident, acest răspuns este absolut nesatisfăcător. Există, în primul rând, o uriaşă „literatură" orală. Există poezii sau povestiri care n-au fost fixate în scris niciodată şi totuşi continuă să existe. Aşadar, rândurile scrise cu cerneală nu reprezintă decât o metodă de notare a unui poem care trebuie conceput ca existând şi într-altfel. Chiar dacă distrugem un manuscris sau chiar toate exemplarele unei cărţi tipărite, s-ar putea totuşi să nu distrugem poemul, deoarece acesta s-ar putea să se păstreze în tradiţia orală sau în memoria unui am ca Macaulay, care se lăuda că ştie pe dinafară Paradisul pierdut şi Pilgrim's Progress (Călătoria pelerinului).

În schimb, dacă distrugem o pictură, o sculptură sau o clădire, o distrugem cu desăvârşire, chiar dacă vom păstra descrieri sau reproduceri făcute cu alte materiale şi chiar dacă vom încerca să refacem lucrarea pierdută, în acest caz nu vom putea crea decât o altă operă de „artă (oricâtă similaritate ar avea cu originalul), în vreme ce distrugerea unui exemplar al unei cărţi, sau chiar a tuturor exemplarelor ei, s-ar putea să nu afecteze de loc opera literară.

Că nu scrisul de pe hârtie reprezintă „adevăratul" poem se poate dovedi şi ou un alt argument. Pagina tipărită conţine numeroase elemente străine poemului: corpul de literă, caracterele folosite (romane, italice), formatul paginii şi mulţi alţi factori. Dacă am lua în serios părerea că poemul este un „artifact", ar trebui să ajungem la concluzia că fiecare exemplar în parte sau, cel puţin fiecare ediţie altfel tipărită reprezintă o altă operă literară. N-am avea niciun motiv a priori de a considera că exemplarele aparţinând unor ediţii diferite ar fi exemplare ale uneia şi aceleiaşi opere. În afară de aceasta noi, cititorii, nu socotim toate ediţiile unui poem drept corecte. Faptul că suntem în stare să corectăm greşelile de tipar, chiar şi într-un text pe care nu l-am mai citit înainte sau, în unele cazuri rare, să restabilim adevăratul înţeles al textului, demonstrează că în ochii noştri nu

rândurile tipărite reprezintă adevăratul poem. Astfel am făcut dovada că poemul (sau orice operă literară) poate avea fiinţă în afara versiunii lui tipărite şi că „artifactul" tipărit conţine numeroase elemente despre care trebuie să recunoaştem că nu fac parte integrantă din adevăratul poem.

Totuşi, această concluzie negativă nu trebuie să ne facă să ignorăm enorma importanţă practică pe care au avut-o, de la inventarea scrisului şi tiparului, metodele noastre de notare a poeziei. Fără îndoială, multe opere literare s-au pierdut şi astfel au' fost complet distruse din cauză că consemnarea lor în scris a dispărut, iar mijloacele teoretic posibile ale transmiterii orale fie că n-au funcţionat, fie că au fost întrerupte. Scrisul şi mai ales tiparul au asigurat continuitatea tradiţiei literare şi au adus o contribuţie importantă la mărirea unităţii şi integrităţii operelor literare, în afară de aceasta, cel puţin în anumite perioade ale istoriei poeziei, forma grafică a devenit o parte integrantă a anumitor opere literare finite.

În poezia chineză, cum a arătat Ernest Fenollosa, ideogramele cu aspect pictural reprezintă o componentă a sensului complet al poemelor. Dar şi în tradiţia apuseană există poemele cu particularităţi grafice din Antologia palatină, există poeziile The Altar (Altarul) sau The Churchfloor (Pronaosul) de George Herbert şi poezii similare ale poeţilor metafizici englezi care, pe Continent, îşi pot găsi corespondent în gongorismul spaniol, marinismul italian, poezia barocă germană şi în alte curente. Poezia modernă din America (e.e. cummings), din Germania (Arno Holz*), din Franţa (Mallarmé, Apollinaire) şi din alte ţări a folosit şi ea diferite procedee grafice cum ar fi aranjarea neobişnuită a rândurilor sau chiar aşezarea începutului poeziei în josul paginii, tipărirea în diferite culori etc.2 Încă în secolul ad XVIII-lea, în romanul Tristram Shandy, Sterne a introdus pagini albe sau marmorate. Toate aceste procedee grafice constituie părţi integrante ale acestor opere literare. Deşi ştim că majoritatea poeziilor nu recurg la asemenea procedee, ele nu pot fi şi nu se cade să fie ignorate în cazurile amintite.

Bolul tiparului în poezie nu se mărgineşte nicidecum la asemenea extravaganţe relativ rare; sfârşitul versurilor, gruparea în strofe, împărţirea în paragrafe a pasajelor în proză, folosirea rimelor vizuale (bazate pe terminaţii omografe, dar nu şi omofone) sau a jocurilor de cuvinte care nu capătă sens decât graţie ortografiei şi

multe procedee similare trebuie considerate ca factori componenţi ai operelor literare. Teoria care susţine valoarea pur sonoră a poemului tinde să nu ia în seamă de fel aceste procedee, dar ele nu pot fi ignorate în nicio analiză completă a multor opere literare. Existenţa lor dovedeşte că pentru practica poeziei în timpurile moderne tiparul a devenit foarte important, că poezia este scrisă atât pentru ochi cât şi pentru urechi. Deşi folosirea procedeelor grafice nu este indispensabilă, acestea sunt mult mai frecvente în literatură decât în muzică, unde partitura tipărită joacă un rol

<nota>

— În versiunea germană (pag. 160), înăuntrul acestei paranteze, este menţionat, alături de Arno Holz, şi poetul Stefan George.

</nota>

similar cu acela al paginii tipărite din literatură, în muzică, asemenea practici sunt rare, deşi nicidecum inexistente, întâlnim numeroase procedee optice curioase (folosirea culorilor etc.) în partiturile madrigalelor italiene din secolul al XVI-lea. Händel, compozitorul „pur", „absolut" a scris un cor despre revărsarea Mării Roşii în care se spune că „apa se ridicase ca un zid", iar notele de pe partitura tipărită formează şiruri compacte de puncte aşezate la distanţe egale, care închipuie o falangă sau un zid. *3

Ani început ou o teorie care probabil că, în prezent, nu are mulţi adepţi serioşi. Un al doilea răspuns la întrebarea noastră situează esenţa operei literare în succesiunea sunetelor pronunţate de cel care recită sau citeşte versuri. Este o soluţie acceptată de multă lume şi apreciată mai ales de recitatori. Dar şi acest răspuns este nesatisfăcător. Orice lectură cu voce tare sau recitare a unui poem nu este altceva decât o redare a poemului, nu poemul însuşi. Ea este de acelaşi ordin ca interpretarea. unei bucăţi muzicale de către un muzician. Există – pentru a urma linia argumentului precedent – o enormă cantitate de literatură scrisă care se prea poate să nu fie citită cu voce tare niciodată. Pentru a nega acest fapt ar trebui să subscriem la vreo teorie absurdă ca aceea susţinută de anumiţi behaviorişti care susţin că orice lectură mută este însoţită de mişcări ale coardelor vocale. De fapt, întreaga experienţă ne arată că, afară de cazul că am fi aproape analfabeţi, sau că ne-am osteni să învăţăm a citi într-o limbă străină, sau am vrea cu tot dinadinsul să articulăm în şoaptă sunetele, citim de obicei „global", adică sesizăm fiecare cuvânt tipărit ca un

întreg, fără să-l divizăm într-o succesiune de foneme, şi, prin urmare, nu-l pronunţăm nici în gând. Când citim repede, nu avem timp nici măcar să articulăm sunetele cu coardele vocale. În plus, a considera că poemul nu există decât prin lectura cu voce tare duce la concluzia stranie că, atunci când nu este recitat, poemul nu există şi că el este recreat odată cu fiecare nouă lectură.

Dar orice lectură a unui poem – şi acesta e faptul cel mai important – este mai mult decât adevăratul poem: fiecare recitare conţine elemente străine poemului şi particularităţi individuale de pronunţie, intonaţie, tempo şi accentuare elemente care fie că sunt determinate de personalitatea vorbitorului, fie că reprezintă simptome şi mijloace ale interpretării pe care o dă poemului.

Mai mult, lectura unui poem nu numai că adaugă elemente personale, dar constituie întotdeauna doar o selecţie a componentelor implicite ale textului poemului: tonul, viteza cu care este citit un pasaj, distribuţia şi intensitatea accentelor, toate acestea pot fi sau corecte, sau greşite, şi chiar când ele sunt corecte, pot să reprezinte numai o versiune a lecturii poemului. Trebuie să admitem posibilitatea existenţei mai multor feluri de a citit un poem: lecturi pe care le considerăm greşite, când simţim că alterează adevăratul înţeles al poemului, sau lecturi pe care le considerăm corecte şi admisibile, fără a le considera totuşi ideale.

Lectura unui poem nu este poemul însuşi, deoarece mintal putem corecta această lectură. Chiar dacă ascultăm o lectură pe care o considerăm excelentă sau perfectă, nu putem exclude posibilitatea ca altcineva sau chiar acelaşi recitator, dar cu altă ocazie, să redea poemul într-un mod foarte diferit, scoţând în evidenţă la fel de bine alte elemente ale acestuia. Analogia ou interpretarea muzicii ne este din nou utilă: interpretarea unei simfonii, chiar şi de către un Toscanini, nu este simfonia însăşi, deoarece ea este în mod inevitabil colorată de individualitatea interpreţilor şi adaugă detalii concrete de tempo, rubato, timbru etc. care, într-o interpretare ulterioară, ar putea fi schimbate, deşi ar fi imposibil să se nege că şi a doua oară s-a executat aceeaşi simfonie. În felul acesta am făcut dovada că poemul poate exista în afara citirii lui cu voce tare, şi că citirea cu voce tare conţine numeroase elemente ce nu pot fi considerate ca făcând parte din poem.

Totuşi, în unele opere literare (mai ales în poezia lirică) aspectul

sonor poate fi un factor important al structurii lor generale. Atenţia poate fi atrasă asupra acestui aspect prin diferite mijloace, cum sunt metrul, anumite succesiuni de vocale sau consoane, aliteraţiile, asonantele, rimele etc. Acest fapt explică – sau mai degrabă ne ajută să explicăm – caracterul nesatisfăcător al – multor traduceri de poezie lirică, deoarece aceste eficace figuri de sunet nu pot fi transferate într-un alt sistem lingvistic, deşi un traducător talentat poate să redea aproximativ efectul lor general în limba sa.

Există totuşi o enormă cantitate de literatură relativ independentă de figurile de sunet, lucru demonstrat de efectele istorice ale multor opere difuzate chiar în traduceri neinspirate. Sunetul poate reprezenta un factor important în structura unui poem, dar răspunsul că poemul este o succesiune de sunete este tot atât de nesatisfăcător ca şi răspunsul care crede că poemul rezidă în pagina tipărită.

Un al treilea şi foarte curent răspuns la întrebarea noastră spune că poemul rezidă în trăirile cititorului. Poemul, se susţine, nu este nimic în afara proceselor mintale ale diferiţilor lui cititori şi este deci identic ou starea de spirit pe care o trăim sau cu procesul mintal care are loc când citim sau ascultăm un poem. Dar şi această soluţie „psihologică" este nesatisfăcătoare. Este adevărat, desigur, că poemul poate fi cunoscut numai prin trăiri individuale, dar el nu este identic cu o astfel de trăire. Fiecare trăire individuală a unui poem conţine ceva caracteristic şi pur personal. Ea este colorată de dispoziţia noastră şi de pregătirea noastră individuală. Educaţia, personalitatea fiecărui cititor, climatul cultural general ai unei epoci, ideile preconcepute, religioase, sau filosofice sau pur tehnice ale fiecărui cititor vor adăuga ceva instantaneu şi străin fiecărei lecturi a unui poem. Două lecturi efectuate de către acelaşi cititor la epoci diferite se pot deosebi considerabil, fie pentru că între timp cititorul s-a maturizat din punct de vedere intelectual, fie pentru că este slăbit de unele împrejurări de moment cum ar fi oboseala, grijile sau neatenţia. Astfel, fiecare trăire a unui poem fie că omite ceva, fie că adaugă ceva individual. Trăirea nu va fi niciodată egală cu poemul: chiar şi un cititor bun va descoperi într-un poem la fiecare lectură detalii noi pe care nu le-a remarcat la lecturile anterioare, şi nu este nevoie să arătăm cât de denaturată sau superficială poate fi lectura unui cititor mai puţin pregătit sau complet nepregătit.

Teoria că trăirea intelectuală a cititorului este poemul însuşi duce la concluzia absurdă că poemul nu ar exista decât dacă este trăit şi că el ar fi recreat la fiecare lectură, în felul acesta, nu ar exista o singură Divină Comedie, ci tot atâtea Divine Comedii câţi cititori au fost, sunt şi vor fi. Până la urmă, ne pierdem în complet scepticism şi anarhie şi ajungem la maxima eronată *de gustibus non est disputandum*.

Dacă am lua în serios această teorie, ar fi imposibil să explicăm de ce interpretarea dată unui poem de către un cititor ar fi mai bună decât interpretarea oricărui altuia şi de ce putem corecta interpretarea altor cititori. Adoptarea ei ar însemna sfârşitul categoric al disciplinei literaturii al oarei scop este să înlesnească înţelegerea şi aprecierea unui text. Scrierile lui I.A. Richards, în special cartea sa intitulată Practical Criticism, (Critica practică), au arătat cât de departe poate merge analiza particularităţilor individuale ale cititorilor şi cât de mult poate face un bun profesor pentru îndreptarea interpretărilor greşite. Dar, lucru destul de curios, Richards, care critică în permanenţă interpretările elevilor lui, susţine o teorie psihologică extremistă, oare se află în contradicţie categorică cu excelentele lui lucrări critice. Ideea că poezia ordonează impulsurile noastre şi concluzia că valoarea poeziei constă într-un fel de terapie psihică l-au făcut în cele din urmă să admită că această terapie poate fi tot atât de bine realizată de un poem prost sau de unul bun, de un covor, de un vas, de un gest sau de o sonată. *4 În felul acesta, presupusul proces din mintea noastră nu este legat în mod clar de poemul care l-a provocat.

Oricât de interesantă ar fi an sine sau oricât de utilă ar fi pentru scopuri pedagogice, psihologia cititorului va rămâne întotdeauna în afara obiectului studiului literar – opera literară concretă – şi nu poate rezolva problema structurii şi valorii operei literare. Teoriile psihologice sunt în mod necesar teorii despre efectele operei literare şi de aceea ele pot dux, în cazuri extreme, la, un criteriu de evaluare al poeziei ca acela propus de A.E. Housman într-o prelegere intitulată The Name and Nature of Poetry (Numele şi natura poeziei – 1933), în oare ne spune, sperăm că în glumă, că poezia bună poate fi recunoscută după fiorul ce-am simţim, la lectura ei, de-a lungul şira spinării. Această teorie este la nivelul teoriilor din secolul al XVIII-lea, care măsurau calitatea unei tragedii după cantitatea de lacrimi vărsată de spectatori; sau la nivelul ideii pe care şi-o face plasatorul de la

cinematograf despre calitatea unei comedii judecând după hohotele de râs pe care le-a numărat în sală. Aşadar, anarhia, scepticismul, o completă confuzie în privinţa valorilor este rezultatul tuturor teoriilor psihologice, deoarece acestea nu pot fi legate nici de structura, nici de calitatea poemului.

Teoria psihologică nu este decât foarte puţin perfecţionată de I.A. Richards, când acesta defineşte poemul ca „o trăire a cititorului ideal" *5. Evident, întreaga problemă este deplasată asupra noţiunii de cititor ideal – asupra înţelesului acestui adjectiv. Dar chiar admiţând existenţa unei dispoziţii ideale la un cititor cu cea mai îngrijită educaţie şi cu cea mai bună pregătire, definiţia rămâne nesatisfăcătoare, fiind expusă tuturor criticilor ce le-am adus metodei psihologice. Ea situează esenţa poemului într-o trăire de moment pe care nici chiar cititorul ideal n-ar putea-o repeta identic. Această trăire nu va reflecta niciodată întregul sens al unui poem la un moment dat şi va adăuga lecturii, de fiecare dată, inevitabile elemente personale.

Pentru a elimina această dificultate, a fost propus un al patrulea răspuns. Poemul, ni se spune, este experienţa autorului. Menţionăm în paranteză că nu s-ar putea afirma că poemul ar fi experienţa autorului în orice moment al vieţii după crearea operei, când dânsul o reciteşte. În cazul acesta autorul devine, evident, un simplu cititor al operei sale, supus greşelilor şi expus să interpreteze eronat propria sa operă, aproape la fel ca orice alt cititor. Se pot da multe exemple de flagrantă neînţelegere a unei opere de către propriul ei autor: vechea anecdotă despre Browning care ar fi declarat că nu înţelege un poem scris de el însuşi are probabil un sâmbure de adevăr. Ni se întâmplă tuturor să interpretăm greşit sau să nu înţelegem pe deplin ceea ce am scris cu câtva timp în urmă. Aşadar, concepţia amintită pesemne că se referă la experienţa autorului în perioada în care creează opera Prin „experienţa autorului" putem însă înţelege două lucruri diferite: experienţa conştientă ideile pe care autorul a intenţionat să le întruchipeze în opera lui, sau experienţa totală, conştientă şi inconştientă, de-a lungul întregii perioade de creaţie. Părerea că adevăratul poem se găseşte în intenţiile autorului este foarte. răspândită, deşi nu este întotdeauna exprimată explicit. *6 Ea constituie raţiunea de a fi a multor cercetări de istorie literară şi stă la baza multor argumente în favoarea unor interpretări concrete.

Totuşi, pentru majoritatea operelor literare, nu posedăm, în

afară de opera finită însăşi, niciun fel de date care să ne ajute să reconstituim intenţiile autorului. Chiar dacă posedăm cun document contemporan care ar cuprinde o declaraţie de intenţii explicită, o asemenea profesiune de intenţii nu trebuie să-l paralizeze pe cercetătorul modern. „Intenţiile" autorului sunt întotdeauna „raţionalizări", comentarii care, desigur, trebuie luate în consideraţie, dar trebuie de asemenea să fie cercetate critic în lumina operei literare finite. „Intenţiile" unui autor pot merge mult mai departe decât opera literară finită: ele pot reprezenta declaraţii de planuri şi idealuri, în timp ce opera însăşi poate fi sau mult sub ţinta fixată, sau alături de ea. Dacă i-am fi putut lua un interviu lui Shakespeare, probabil că şi-ar fi exprimat intenţiile cu care a scris Hamlet într-un fel pe care l-am considera cât se poate. de nesatisfăcător. Şi am fi îndreptăţiţi să stăruim în a găsi în Hamlet (şi nu doar în a inventa) înţelesuri care probabil că erau departe de a fi clar formulate în cugetul lui Shakespeare".

Când dau expresie intenţiilor lor, artiştii pot fi puternic influenţaţi de situaţia contemporană a criticii şi de formulele critice contemporane, dar formulele critice însele s-ar putea să fie absolut neadecvate pentru a caracteriza realizările lor artistice reale. Un exemplu grăitor în acest sens ne oferă epoca barocă, în oare o practică artistică surprinzător de nouă a găsit o expresie slabă atât în declaraţiile artiştilor cât şi în comentariile criticilor. Un sculptor ca Bernini a putut ţine la Academia din Paris o prelegere în care şi-a exprimat părerea că practica lui personală este absolut conformă cu cea a clasicilor, iar Daniel Adam Pöppeknasnn, arhitectul care a construit în Dresda clădirea tipică pentru rococo care este Zwinger-vul, a scris o întreagă lucrare pentru a demonstra concordanţa strictă dintre creaţia lui şi cele mai pure principii ale lui Vitruviu. *7 Poeţii englezi „metafizici" nu dispuneau

<nota>

— Versiunea germană (p. 165) aduce aici următoarea completare: „Fiind adesea întrebat ce idee a vrut să întruchipeze în Kaust", Goethe i-a spus, indignat, lui Eckermann: „Ca şi cum aş şti lucrul acesta şi aş fi în stare să-l exprim" (Eckermann, Convorbiri cu Goethe, 6 mai 1827).

<nota>

decât de câteva formule critice cât se poate de neadecvate (ca

formula „versurilor puternice") care nu exprimă nici pe departe adevărata noutate a practicii lor, iar în majoritatea cazurilor artiştii evului mediu aveau „intenţii" pur religioase sau didactice care nici măcar nu încep să dea expresie principiilor artistice ale practicii lor. Divergenţa dintre intenţia conştientă şi realizarea concretă, este un fenomen obişnuit în istoria literaturii. Zola credea sincer în teoria lui ştiinţifică despre romanul experimental, dar în realitate a scris romane profund melodramatice şi simbolice. Gogol se considera un reformator social, un „geograf" al Rusiei, în timp ce, în practică, a scris romane şi povestiri pline de creaturi fantastice şi groteşti, zămislite de imaginaţia lui. Este pur şi simplu imposibil să punem temei pe studiul intenţiilor autorului, deoarece acestea pot să nu reprezinte nici măcar un comentariu corect asupra operei lui şi nu sunt, în cazul cel mai bun, mai mult decât un asemenea comentariu. Fireşte însă, nu putem avea nimic împotriva studiului „intenţiilor" dacă nu vedem în el altceva decât un studiu al operei literare în întregimea ei în scopul de a dezvălui întregul ei înţeles. *8 Dar această folosire a termenului „intenţie" este diferită şi oarecum derutantă.

Dar şi alternativa ce se propune – potrivit căreia adevăratul poem se află în totalitatea experienţei, conştiente şi inconştiente, a autorului în perioada creaţiei – este foarte nesatisfăcătoare. Din punct de vedere practic, această soluţie prezintă seriosul dezavantaj de a reduce problema la un X complet inaccesibil şi pur ipotetic pe care nu avem niciun mijloc de a-l reconstitui sau măcar de a-l cerceta. Abstracţie făcând de această dificultate practică de neînvins, soluţia este nesatisfăcătoare şi pentru motivul că situează existenţa poemului într-o experienţă subiectivă care aparţine trecutului. Experienţa autorului din perioada creaţiei a încetat exact în clipa când poemul a început să existe. Dacă această concepţie ar fi justă, n-am putea veni în contact direct cu opera literară însăşi niciodată, ci ar trebui să ne gândim în permanenţă că sentimentele pe care le încercăm la citirea poemului sunt oarecum identice cu vechile experienţe ale autorului, în cartea lui despre Milton, E.M. Tilly ard a încercat să acrediteze ideea că Paradisul pierdut trădează starea de spirit a autorului în epoca în care a scris acest poem şi n-a vrut să recunoască, într-o lungă şi adesea nesemnificativa controversă cu C.S. Lewis, că în Paradisul pierdut este vorba, în primul cinci, de Satana, şi de Adam şi Eva şi de sute şi mii de alte idei, reprezentări şi concepte, şi nu de starea de spirit a lui Milton

în timpul creaţiei. *9 Că întregul conţinut al poemului a fost în contact cu conştientul şi inconştientul lui Milton este perfect adevărat: dar starea lui de spirit în momentul creaţiei ne este inaccesibilă şi ea se prea poate să fi conţinut milioane de experienţe care n-au lăsat nicio urmă în poem. Luată adlitteram, această soluţie duce în mod inevitabil la speculaţii fără rost în legătură cu durata exacta a stării de spirit a creatorului şi cu conţinutul ei exact, conţinut care, de altfel, s-ar putea prea bine să includă o durere de dinţi survenită în momentul creaţiei. *10 Întreaga teorie psihologică bazată pe starea de spirit a cititorului sau a ascultătorului, a recitatorului sau a autorului, ridică mai multe probleme decât ar putea ea rezolva vreodată.

O cale mai bună ni se deschide, evident, prin definirea, operei literare în funcţie de experienţa socială şi colectivă. Există aici două soluţii posibile care totuşi nu izbutesc să rezolve în mod satisfăcător problema. Am putea spune mai întâi că opera literară reprezintă suma tuturor interpretărilor trecute şi posibile ale poemului: o soluţie care ne pune faţă în faţă cu o infinitate de interpretări personale nepotrivite, de lecţiuni greşite, defectuoase, pline de denaturări, în esenţă, această soluţie nu face decât să susţină că poemul se află în starea de spirit a cititorului său, multiplicată la infinit. Cealaltă soluţie afirmă că adevăratul poem este interpretarea comună tuturor interpretărilor poemului. *11 Acest răspuns reduce, se vede bine, opera literară la rangul de numitor comun al tuturor acestor experienţe. Iar acest numitor trebuie să fie cel mai mic numitor Comun, experienţa cea mai superficială, mai banală, mai fără valoare. Această soluţie, pe lângă că ridică mari dificultăţi practice, ar sărăci complet sensul operei literare.

La întrebarea noastră nu se poate găsi un răspuns bazat pe psihologia individuală sau socială. Trebuie să conchidem că poemul nu este e experienţă individual a sau o sumă de experienţe, ci numai cauza virtuală a unor experienţe, încercarea de a defini poemul în funcţie de stările de spirit eşuează pentru că nu poate explica faptul că adevăratul poem are un caracter normativ, faptul simplu că un poem poate fi interpretat corect sau incorect.

Numai o mică parte din fiecare interpretare individuală poate fi considerată adecvată adevăratului poem. Astfel adevăratul poem trebuie conceput ca un sistem de norme reflectat numai parţial în interpretările numeroşilor lui cititori. Fiecare experienţă în parte

(lectură, recitare ş.a.m.d.) nu reprezintă decât o încercare – mai mult sau mai puţin izbutită şi completă – de a sesiza acest sistem de norme sau de standarde.

Fireşte că „normele", în sensul în care folosim aici acest termen, nu trebuie confundate cu acele norme care pot fi clasice sau romantice, etice sau politice. Normele pe care le avem în vedere sunt norme implicite care trebuie extrase din fiecare experienţă personală a unei opere literare şi care, luate la un loc, constituie adevărata operă literară în întregul ei. Desigur că dacă vom compara între ele diferite opere literare, vom constata asemănări sau deosebiri între aceste norme; şi, plecând de la asemănări, trebuie să se poată face o clasificare a operelor literare în funcţie de tipul de norme pe care le întrupează. Putem ajunge, pe această cale, la teorii ale genurilor şi, în sfârşit, la o teorie a literaturii în general. A tăgădui această posibilitate, aşa cum fac cei care, cu oarecare temei, subliniază unicitatea fiecărei opere literare, ar însemna că împingem concepţia despre individualitatea operei literare atât de departe, încât fiecare operă literară să rămână complet izolată de tradiţie şi să devină, în cele din urmă în comuni ca bilă şi incomprehensibilă. Admiţând că trebuie să începem cu analiza unor opere literare individuale, nu putem nega totuşi că trebuie să existe unele legături, unele asemănări, unele elemente comune sau factori comuni care să apropie două sau mai multe opere literare date, creând astfel posibilitatea trecerii de la analiza unei opere literare individuale la un tip cum ar fi tragedia greacă şi de aici la tragedie în general, la literatură în general şi, în cele din urmă, la un sistem atotcuprinzător, comun tuturor artelor.

Dar aceasta este o altă problemă. Acum trebuie să stabilim unde şi cum există aceste norme. O analiză mai atentă a operei literare ne va arăta că este mai corect s-o considerăm nu un simplu sistem de norme, ci mai degrabă un sistem alcătuit din mai multe straturi, fiecare având, la rândul lui, grupul său de elemente subordonate. Filosoful polonez Roman Ingarden, într-o ingenioasă şi foarte tehnică analiză a operei literare, *12 a folosit metodele „fenomenologiei" lui Husserl pentru a ajunge să distingă asemenea straturi. Nu este nevoie să-l urmărim în toate detaliile pentru a ne convinge că deosebirile generale pe care le face sunt judicioase şi utile. Există, în primul rând, stratul sonor, care, desigur, nu trebuie „confundat cu pronunţarea" efectivă a cuvintelor, după cum credem că am arătat mai sus. Totuşi acest tipar este

indispensabil, deoarece numai pe baza sunetelor se poate ridica cel de al doilea strat: unităţile semantice. Fiecare cuvânt în parte îşi are sensul lui, se combină, în cadrul contextului, în unităţi, în sintagme şi în propoziţii. Din această structură sintactică ia naştere un al treilea strat, cel al obiectelor reprezentate, „lumea" romancierului, personajele, cadrul acţiunii. Ingarden mai adaugă două straturi care poate că nu trebuie considerate separabile. Stratul „lumii" este privit dintr-un anumit punct de vedere care nu este neapărat exprimat, dar e implicit. De exemplu, o întâmplare relatată în literatură poate fi prezentată ca „văzută" sau ca „auzită": chiar şi unul şi acelaşi fapt, bunăoară, trântitul unei uşi; un personaj poate fi văzut cu trăsăturile lui caracteristice „interioare" sau „exterioare". Şi, în sfârşit, Ingarden vorbeşte despre un strat al „calităţilor metafizice" (sublimul, tragicul, teribilul, sacrul) pe care arta ni le poate oferi spre contemplare. Acest strat nu este indispensabil şi poate lipsi în unele opere literare. Ultimele două straturi ar putea fi incluse în stratul „lumii", în domeniul obiectelor reprezentate. Dar nu e mai puţin adevărat că ele sugerează probleme foarte reale în analiza literaturii. Cel puţin în roman, de la Henry James încoace şi mai ales de când teoria şi practica lui James au fost expuse în mod mai sistematic de Lubbock, „punctul de vedere" s-a bucurat de multă atenţie. Stratul „calităţilor metafizice" îi permite lui Ingarden să reintroducă probleme legate de „sensul filosofic" al operelor literare, fără riscul obişnuitelor erori intelectualiste.

Este util să ilustrăm această concepţie cu ajutorul situaţiei analoge pe care o găsim în lingvistică. Lingvişti ca Ferdinand de Saussure şi ca cei din Cercul lingvistic de la Fraga fac o distincţie clară între langue şi parole *13, între sistemul limbii şi actul individual ai vorbirii; şi această distincţie corespunde aceleia dintre poemul ca atare şi experienţa individuală a poemului. Sistemul limbii (langue) este o colecţie de convenţii şi norme ale căror acţiuni şi relaţii le putem observa şi despre oare, în ciuda exprimărilor foarte diferite, imperfecte sau incomplete ale vorbitorilor individuali, putem spune că au o coerenţă şi o identitate fundamentală. Cel puţin în această privinţă, opera literară se află exact în aceeaşi situaţie ca şi sistemul limbii. Noi, ca indivizi, niciodată nu vom înţelege pe deplin acest sistem, pentru că niciodată nu vom folosi propria noastră limbă complet şi perfect. De fapt, în fiecare act de cunoaştere se constată exact aceeaşi situaţie. Nu vom cunoaşte niciodată un obiect în toate

calităţile lui, dar totuşi nu putem nega identitatea obiectelor, chiar dacă le vedem din perspective diferite. Distingem întotdeauna într-un obiect un anumit „sistem de determinare" care face ca actul cunoaşterii să nu fie un act de invenţie arbitrară sau de distincţie subiectivă, ci recunoaşterea anumitor norme pe care ni le impune realitatea, în acelaşi fel, structura unei opere literare are caracterul unei „datorii pe care trebuie s-o înţeleg". O voi înţelege întotdeauna imperfect dar, în ciuda acestui fapt, un anumit „sistem de determinare" rămâne, întocmai ca în orice alt obiect ai cunoaşterii. *14

Lingviştii moderni au analizat sunetele posibile ajungând la noţiunea de fonem; ei pot analiza, de asemenea, morfemele şi sintagmele. Propoziţia, de exemplu, poate fi definită nu doar ca o enunţare ad hoc, ci ca un tipar sintactic, în afara fonematicii, lingvistica funcţională modernă este încă relativ nedezvoltată; dar problemele, deşi dificile, nu sunt insolubile sau complet noi; ele sunt mai degrabă reformulări ale problemelor morfologice şi sintactice tratate în gramaticile mai vechi. (a) Analiza operei literare are de rezolvat probleme similare în cazul unităţilor semantice şi a organizării lor specifice în scopuri estetice.

Probleme ea acelea ale semanticii, elocuţiunii şi imaginilor poetice sunt reintroduse într-o enunţare nouă şi mai îngrijită. Unităţile semantice, propoziţiile şi sistemele de propoziţii se referă la obiecte, construiesc realităţi imaginative ca, de exemplu, peisaje, interioare, personaje, acţiuni sau idei. Acestea pot fi şi ele supuse unei analize care să nu le confunde cu realitatea empirică şi care să nu ignore faptul că ele există în cadrul unor structuri lingvistice. Un personaj de roman prinde viaţă numai din unităţile semantice, este plămădit din propoziţiile pronunţate de el sau despre el. El are o structură nedeterminată în comparaţie cu o persoană care există biologic şi care îşi are trecutul ei coerent. *15 Stabilirea acestor distincţii între diferite straturi are avantajul de a înlocui tradiţionala distincţie derutantă dintre conţinut şi formă. Conţinutul va reapărea în strânsă legătură cu substratul lingvistic, în care este inclus şi de care depinde.

Dar această concepţie despre opera literară ca sistem stratificat de norme lasă totuşi neclarificat modul real de existenţă ai acestui sistem. Pentru a trata această problemă într-un mod adecvat, s-ar cuveni să soluţionăm controverse ca acelea dintre nominalism şi realism, mentalism şi behaviorism – pe scurt, toate problemele

principale ale epistemologiei. Totuşi, pentru scopurile ce le urmărim, va fi suficient să evităm două atitudini opuse: platonismul extrem şi nominalismul extrem. Nu trebuie să ipostaziem sau să „reificăm" acest sistem de norme, să facem din el un fel de idee-arhetip care domneşte peste o lume de esenţe eterne. Opera literară nu are acelaşi statut ontologic ca noţiunea de triunghi, sau de număr, sau ca o calitate ca aceea de „roşu". Spre deosebire de aceste concepte „subzistente", opera literară este, în primul rând, croată într-un anumit moment" în timp, şi, în al doilea rând, este supusă schimbărilor şi chiar distrugerii complete. În această privinţă ea se aseamănă mai degrabă cu sistemul limbii, deşi momentul exact al apariţiei sau dispariţiei este poate mult mai greu de stabilit cu certitudine în cazul limbii decât în cazul operei literare, care, de obicei, este o creaţie individuală. Pe de altă parte, trebuie să recunoaştem că nominalismul extrem, care respinge noţiunea de „sistem al limbii" şi deci şi noţiunea de operă literară în sensul folosit de noi, sau oare nu o admite decât ca ficţiune utilă sau ca „descriere ştiinţifică", nu sosează de loc problema în litigiu. Principiile înguste ale behaviorismului consideră drept „mistic" sau „metafizic" tot ceea ce nu este conform cu o concepţie foarte limitată a realităţii empirice. Totuşi, a numi fonemul o „ficţiune" sau sistemul limbii doar o „descriere ştiinţifică a actelor vorbirii", înseamnă a ignora problema adevărului. *16 Noi recunoaştem existenţa unor norme şi a unor abateri de la norme şi nu născocim doar descrieri pur verbale, în această privinţă punctul de vedere behaviorist este bazat în întregime pe o teorie greşită a abstracţiei. Numerele sau normele sunt ceea ce sunt, indiferent dacă le folosim sau nu. Desigur, eu sunt cel care numără, eu sunt cel care citeşte; dar reprezentarea unui număr sau recunoaşterea unei norme nu este acelaşi lucru cu numărul însuşi sau cu norma însăşi. Pronunţarea sunetului h nu este fonemul h. Noi recunoaştem existenţa unui sistem de norme în cadrul realităţii şi nu inventăm pur şi simplu construcţii verbale. Obiecţia că noi nu avem acces la aceste norme decât prin acte individuale de cunoaştere, acte pe care nu le putem evita sau depăşi, este doar aparent impresionantă. Aceasta e obiecţia ce s-a adus criticii kantiene a cunoaşterii şi poate fi combătută cu argumentele lui Kant.

Este drept că noi putem interpreta greşit sau putem să nu înţelegem aceste norme, dar aceasta nu înseamnă că criticul îşi asumă rolul supraomenesc de a critica din afară puterea noastră de înţelegere

sau că el pretinde că înţelege, printr-un act de intuiţie intelectuală, ansamblul perfect al sistemului de norme. Mai degrabă, noi criticăm o parte a cunoştinţelor noastre în lumina normei superioare fixată de altă parte. Noi nu trebuie să procedăm ca omul care, pentru a-şi controla vederea, încearcă să-şi privească propriii lui ochi, ci ca omul care compară obiectele pe care le vede clar cu cele pe care le vede neclar, apoi face generalizări în legătură cu felul obiectelor care se încadrează în cele două categorii şi explică deosebirea printr-o teorie a vederii care ia în consideraţie distanţa, lumina şi aşa mai departe.

În mod analog, putem face distincţie între lecturile corecte şi lecturile greşite ale unui poem, sau între înţelegerea şi de formarea normelor existente într-o operă literară, recurgând la comparaţii, la studiul diferitelor „înţelegeri" sau interpretări false sau incomplete.

Putem studia acţiunea, relaţiile şi combinaţiile reale ale acestor norme, tot aşa cum putem studia fonemul. (b) Opera, literară nu este niciun fapt empiric – în sensul că nu este starea de spirit a unui individ sau a unui grup de indivizi – niciun obiect ideal imuabil, cum este, de exemplu, triunghiul. Opera literară poate deveni obiect al experienţei; ea este, recunoaştem, accesibilă numai prin experienţa individuală, dar nu este identică ou nicio experienţă. Ea se deosebeşte de obiectele ideale, cum ar fi numerele, tocmai pentru că este accesibilă numai prin partea empirică (fizică sau potenţial fizică) a structurii sale, sistemul sunetelor, în timp ce un triunghi sau un număr poate fi intuit direct. Opera literară se mai deosebeşte de obiectele ideale printr-un alt aspect important. Ea are ceva ce se poate numi „viaţă". Ea se naşte într-un anumit moment, se schimbă în decursul istoriei şi poate pieri. O operă literară este „eternă" numai în sensul că, dacă se păstrează, îşi menţine o oarecare identitate structurală fundamentală pe care o posedă încă de la creare, dar este şi „istorică". Ea are o dezvoltare care poate fi urmărită. Această dezvoltare nu este altceva decât seria concretizărilor operei literare în decursul istoriei, pe care o putem reconstitui, într-o oarecare măsură, din însemnările criticilor şi cititorilor privind. trăirile şi judecăţile inspirate de opera respectivă şi din înrâurirea exercitată de această operă asupra altor opere. Cunoaşterea concretizărilor anterioare (lecturi, consideraţiuni critice, interpretări greşite) va influenţa propria noastră interpretare; lecturile anterioare ne pot pregăti pentru o înţelegere mai profundă a operei sau pot provoca o reacţie violentă împotriva interpretărilor

dominante din trecut. Toate acestea arată importanţa istoriei criticii şi ridică probleme spinoase în legătură cu natura şi limitele individualităţii. Cum poate trece o operă literară printr-un proces de evoluţie, păstrându-şi totuşi nealterată structura fundamentală? Putem vorbi despre „viaţa" unei opere literare în decursul istoriei, exact în acelaşi sens în care putem vorbi despre faptul că un animal sau un om îşi păstrează individualitatea, deşi de-a lungul vieţii se schimbă în permanenţă. Iliada „trăieşte" încă; adică poate deveni mereu eficientă, deosebindu-se astfel de un fapt istoric cum ar fi bătălia de la Waterloo care aparţine categoric trecutului, deşi desfăşurarea ei poate fi reconstituită, iar urmările ei se pot vedea chiar şi în ziua de azi. În ce sens putem totuşi vorbi despre o identitate între Iliada aşa cum au auzit-o sau au citit-o grecii contemporani ei şi Iliada pe care o citim acum? Chiar presupunând că textul este identic, interpretarea noastră nu poate să nu fie diferită. Noi nu putem compara limba Iliadei cu limba vorbită pe atunci în Grecia, şi de aceea, noi putem sesiza nici abaterile de la limbajul familiar, pe care trebuie să se fi bazat, în mare parte, efectul poetic. Ne este imposibil să înţelegem multe dintre acele formulări ambigue care sunt o parte esenţială a exprimării fiecărui poet. În plus, este evident necesar să facem un efort de imaginaţie – care nu poate avea succes decât într-o foarte mică măsură – pentru a ne transpune în atmosfera Greciei antice cu credinţa ei în zei, cu scara ei de valori morale. Cu toate acestea, cu greu s-ar putea tăgădui că există o substanţială identitate de „structură" care a rămas aceeaşi de-a lungul veacurilor. Această structură este, totuşi, dinamică; trecând prin minţile cititorilor, criticilor şi oamenilor de artă, ea se schimbă în tot cursul istoriei. *17 Astfel, sistemul de norme creste şi se transformă şi va rămâne, într-un anumit sens, întotdeauna incomplet şi imperfect cunoscut. Această concepţie conform căreia structura. operei literare este dinamică, nu înseamnă însă subiectivism şi relativism. Diferitele puncte de vedere nu sunt nicidecum la fel de juste. Va fi întotdeauna posibil să stabilim care punct de vedere sesizează subiectul în modul cel mai „complet şi mai profund. În noţiunea de interpretare adecvată este implicită o ierarhie a punctelor de vedere, o critică a înţelegerii normelor. Orice relativism este până la urmă anulat de recunoaşterea faptului că „Absolutul există în relativ, deşi nu definitiv şi nu în întregime în acesta". *18

Astfel, opera literară ne apare ca un obiect de cunoaştere sui generis care are un statut ontologic special. Ea nu este nici concretă (fizică, ca o statuie) nici mintală (psihologică, ca senzaţia de lumină sau de durere) nici ideală (ca un triunghi). Ea este un sistem de norme, de noţiuni ideale care sunt intersubiective. Trebuie să se considere că ele există în ideologia colectivă, se schimbă odată cu aceasta şi sunt accesibile numai prin experienţe intelectuale individuale, bazate pe structura, sonoră a propoziţiilor.

Problema valorilor artistice nu am examinat-o încă. Dar analiza precedentă ar fi trebuit să arate că fără un sistem de norme şi fără valori nu poate exista structură. Nu putem înţelege şi analiza nicio operă literară fără să ne referim la valori, însuşi faptul recunoaşterii unei anumite structuri drept „operă literară" implică o judecată de valoare. Eroarea fenomenologiei pure constă în aceea că socoteşte posibilă o asemenea disociere, că socoteşte că valorile sunt suprapuse structurii, că ele nu sunt inerente structurii. De această eroare de analiză suferă şi pătrunzătoarea carte a lui Roman Ingarden, care încearcă să analizeze opera literară fără referire la valori. Rădăcina greşelii se găseşte, desigur, în concepţia fenomenologilor despre o ordine eternă, atemporală a „esenţelor", căreia numai mai târziu i se adaugă individualizările empirice. Adoptând ideea unei scări absolute a valorilor pierdem în mod inevitabil contactul ou relativitatea judecăţilor individuale. Un Absolut încremenit este opus unui şuvoi de judecăţi individuale lipsite de valoare.

Teza nesănătoasă a absolutismului şi antiteza deopotrivă de nesănătoasă a relativismului trebuie să fie înlăturate şi înlocuite printr-o sinteză care să dinamizeze scara valorilor însăşi, fără să renunţe la ea ca atare. „Perspegtivismul", cum am numit această concepţie, *19 nu înseamnă o anarhie a valorilor, glorificare a capriciului individual, ci un proces de cunoaştere a obiectului din diferite puncte de vedere care, la rândul lor, pot fi definite şi criticate. Structura, semnul şi valoarea formează trei aspecte ale aceleiaşi probleme şi nu pot fi separate în mod artificial.

Trebuie însă, în primul rând, să încercăm a examina metodele folosite în prezentarea şi analiza diferitelor straturi ale operei literare: (1) stratul sonor, eufonia, ritmul şi metrul; (2) unităţile semantice, oare determină structura lingvistică formală a operei literare, stilul ei şi disciplina stilisticii care îl cercetează sistematic; (3) imaginea şi

metafora, cele mai esenţial poetice dintre procedeele stilistice, care se impune să fie cercetate în mod special între altele şi pentru motivul că, în mod aproape imperceptibil, ele trec în (4) „lumea" poetică specifică a simbolului şi a sistemelor de simboluri pe care le numim „mit" poetic.

Lumea creată prin naraţiune ridică (5) probleme speciale legate de modurile şi tehnicile de expunere cărora le vom dedica un capitol deosebit. După ce vom fi trecut în revistă metodele de analiză aplicabile la operele literare individuale, vom ridica (6) problema naturii genurilor literare şi apoi vom discuta problema centrală a oricărei critici – (7) evaluarea, în cele din urmă, ne vom întoarce la ideea evoluţiei literaturii şi vom discuta (8) natura istoriei literare şi posibilitatea existenţei unei istorii interne a literaturii concepută ca o istorie a unei arte. (c)

<titlu> 13. Eufonia, ritmul şi metrul

Orice operă literară este, în primul rând, o serie de sunete din care se naşte înţelesul. În unele opere literare acest strat al sunetelor are o importanţă foarte mică, devenind, ca să spunem aşa, diafan – aşa cum se întâmplă în cele mai multe romane. Dar chiar şi aici, stratul sonor este o condiţie preliminară necesară a înţelesului, în această privinţă, deosebirea dintre un roman de Dreiser şi un poem ca Clopotele de Poe este numai cantitativă şi nu justifică încadrarea lor în două genuri literare opuse, roman şi poezie, în numeroase opere literare însă, inclusiv, desigur, în opere scrise în proză, stratul sonor atrage atenţia şi constituie, prin urmare, o parte integrantă a efectului estetic. Este cazul unei însemnate părţi din proza ornată şi al totalităţii poeziei, care, prin definiţie, reprezintă o organizare a sistemului de sunete al unei limbi.

Când analizăm aceste efecte sonore, trebuie să ţinem seama de două principii, importante, dar adesea ignorate. Trebuie, în primul rând, să facem o distincţie între redarea unei opere şi structura ei sonoră. Lectura cu glas tare a unei opere literare este o redare, o concretizare a unei structuri sonore care va conţine ceva individual şi personal şi oare, pe de altă parte, poate deforma sau chiar ignora complet structura reală a operei. De aceea, o adevărată ştiinţă a ritmului şi a metricii nu se poate baza numai pe studiul interpretărilor individuale. O altă idee curentă, şi anume ideea că sunetul se cuvine analizat fără a se ţine seama de înţeles, este de asemeni falsă. Că o

astfel de izolare constituie o greşeală decurge din concepţia noastră generală despre unitatea oricărei opere literare; dar decurge şi din faptul demonstrat, că sunetul în sine nu are niciun efect estetic sau are doar un efect foarte neînsemnat. Niciun vers nu este „muzicali" dacă nu-i înţelegem măcar în linii generale sensul său, cel puţin, tonul emoţional.

Chiar şi atunci când ascultăm o limbă străină pe care n-o înţelegem are loc, noi nu percepem sunete pure, ci sunete cărora le aplicăm propriile noastre deprinderi fonetice şi în plus, ascultăm, firește, intonaţia semnificativă pe care i-o dă vorbitorul sau cititorul, în poezie, sunetul pur este sau o ficţiune sau o serie de relaţii extrem de simple şi elementare, cum sunt acelea studiate în Aesthetic Measure " de Birkhoff, care nu pot nicidecum explica varietatea şi importanţa stratului sonor, considerat ca parte integrantă a caracterului unui poem.

Trebuie mai întâi să deosebim două aspecte foarte diferite ale problemei: elementele inerente şi elementele de relaţie ale sunetului. Prin elemente inerente înţelegem individualitatea specifică a sunetului a sau o Saul sau p, independent de cantitate, deoarece nu poate exista un sunet care să fie mai mult sau mai puţin a sau p. Deosebirile de calitate stau la baza efectelor numite de obicei „muzicalitate" sau „eufonie". Deosebirile de relaţie sunt cele care pot deveni baza ritmului şi metrului: înălţimea, durata sunetelor, accentul, frecvenţa repetiţiei, toate elementele care permit diferenţieri cantitative. Tonul poate fi mai înalt sau mai jos, durata, mai scurtă sau mai lungă, accentul, mai puternic sau mai slab, frecvenţa repetiţiei, mai mare sau mai mică. Această distincţie elementară este importantă, deoarece scoate în evidenţă un întreg grup de fenomene lingvistice pe care, pentru a sublinia faptul că elementul care este aici manipulat şi exploatat de către scriitor este calitatea sunetului, ruşii le-au numit „orchestraţie" (instrumentovka). *2 Termenul de „muzicalitate" (sau „melodie") a versului trebuie evitat, deoarece poate da naştere la confuzii. Fenomenele pe care le analizăm nu sunt de loc similare cu „melodia" muzicală. Desigur, în muzică melodia este determinată de înălţime, ceea ce o face să fie aproximativ paralelă cu intonaţia din limbă. Dar în realitate există o deosebire considerabilă între linia intonaţiei unei fraze rostite, cu înălţimile ei fluctuante şi repede schimbătoare, şi o melodie muzicală cu înălţimile ei fixe şi intervalele ei precise. *3 Nici

termenul „eufonie” nu este absolut suficient, deoarece în noţiunea de „orchestraţie” intră şi „cacofonia” pe care trebuie s-o avem în vedere la poeţi ca Browning sau Hopkins, care în mod deliberat creează efecte sonore stridente şi expresive.

Printre procedeele „orchestraţiei” trebuie să deosebim figura de sunet – repetarea unor calităţi sonore identice sau similare – şi folosirea unor sunete expresive, imitaţia sunetelor. Figurile de sunet au fost Studiate cu deosebită ingeniozitate de către formaliştii ruşi; pentru limba engleză, W.J. Bate a analizat meşteşugitele figuri de sunet din versurile lui Keats care, el însuşi, şi-a teoretizat tehnica într-un mod destuii de remarcabil. *4 Osip Brik *5 a clasificat figurile de sunet posibile în funcţie de numărul sunetelor repetate, numărul repetiţiilor, ordinea în care se succed sunetele în grupurile repetate şi poziţia sunetelor în unităţile ritmice. Această din urmă şi foarte utilă clasificare necesita o subîmpărţire. Putem distinge repetiţii de sunete situate aproape unele de altele într-un singur vers, de sunete care apar la începutul unui grup şi la sfârşitul altuia, sau la sfârşitul unui vers şi la începutul versului următor, sau la începutul fiecărui vers, sau doar în poziţie finală. Penultimul grup corespunde figurii de stil a anaforei. Ultimul include fenomenul comun al rimei. Conform acestei clasificări, rima apare doar ca un exemplu de repetiţie a sunetelor şi nu trebuie studiată excluzând fenomenele analoge, cum ar fi aliteraţia şi asonanta.

Nu trebuie să uităm că efectul acestor figuri de sunet variază de la limbă la limbă, că fiecare limbă îşi are propriul ei sistem de foneme şi deci de opoziţii şi similarităţi de vocale sau afinităţi de consoane şi, în fine, că nici chiar asemenea efecte sonore nu pot fi separate de tonul general impus de sensul unui poem sau al unui vers. Încercarea romanticilor şi simboliştilor de a identifica poezia cu cântecul şi cu muzica abia dacă reprezintă ceva mai mult decât o metaforă, deoarece poezia nu poate concura muzica în ceea ce priveşte varietatea, claritatea şi combinarea sunetelor pure. Pentru a transforma sunetele limbii în fapte artistice avem nevoie de sens, de context şi de „ton”. (a)

Acest lucru poate fi demonstrat clar prin studierea rimei. Rima este un fenomen extrem de complex. Ca repetiţie (sau semirepetiţie) a sunetelor ea nu are decât o funcţie eufonică.

Rimarea vocalelor este determinată, după cum a arătat Henry Lanz în Physical Basis of Rime (Baza fizică a rimei) *6, de repetarea

armonicelor lor. Dar, deşi poate fi fundamentală, această latură sonoră nu este, evident, decât un aspect al rimei. Mult mai importantă din punct de vedere estetic este funcţia „ei metrică, rima marcând terminarea unui vers, sau acţionând ca organizator, uneori singurul organizator, al structurii strofei. Dar, în primul rând, rima are un sens, şi de aceea este foarte strâns legată de întregul caracter al unei opere poetice. Datorită rimei cuvintele sunt juxtapuse, corelate sau opuse unele altora. Se pot distinge mai multe aspecte ale acestei funcţii semantice a rimei. Ne putem întreba: care este funcţia semantică a silabelor care rimează? Rima se află în sufix (character, register), în rădăcinile cuvintelor (drink, think), sau în ambele (passion, fashion)? Ne putem întreba din ce sferă semantică sunt alese cuvintele care rimează. Aparţin ele unei Singure categorii lingvistice sau mai multora (părţi de vorbire, cazuri diferite) sau aparţin ele unor grupe de obiecte? Am putea dori să ştim care e legătura semantică dintre cuvintele legate prin rimă: dacă aparţin aceluiaşi context semantic, aşa cum este cazul multora dintre perechile obişnuite (heart, part – inimă, a se despărţi; tears, fears – lacrimi, temeri) sau dacă ele surprind tocmai prin asocierea şi juxtapunerea unor sfere semantice complet opuse. Într-un studiu remarcabil, *7 W.K. Wimsatt a cercetat aceste efecte la Pope şi Byron, care, în dorinţa de a şoca, fac să rimeze „Queens" – regine, cu „screens" – paravane, „clope" – a fugi (cu iubita), cu „Pope" – papă, sau „mahogany" – mahon cu „philogyny" – iubire de femei. În sfârşit, putem studia gradul de integrare al rimei în contextul poemului, arătând în ce măsură cuvintele care rimează sunt simple cuvinte de umplutură, sau, pentru a trece la extrema cealaltă, în ce măsură am putea deduce sensul urnii poem sau al unei strofe numai din cuvintele care rimează. Rimele pot constitui scheletul unei strofe sau pot fi atât de şterse, încât abia dacă li se remarcă prezenţa (ca în poezia Last Duchess – Ultima, ducesă – de Browning). (b) Rima poate fi studiată, aşa cum a făcut H.C. Wyld, *8 şi ca un document lingvistic pentru istoria pronunţiei (Pope a rimat „join" cu „shrine");

dar în analiza literară trebuie să avem în vedere faptul că normele „exactităţii" au variat considerabil de la o şcoală poetică la alta şi, firește, de la o naţiune la alta. În limba engleză, unde rima masculină predomină, rimele feminine şi dactilice au de obicei un efect burlesc sau comic, în timp ce în latina medievală, în limba italiană sau în cea polonă, rimele feminine sunt obligatorii când se tratează temele

cele mai serioase, în engleză întâlnim problemele speciale constituite de rima vizuală, de rimarea omonimelor – mijloc de realizare a calamburului – de marea diversitate a pronunţiilor caracteristice pentru diferite epoci şi locuri, de particularităţile diferiţilor poeţi, într-un cuvânt, o serie de probleme care până acum n-au fost aproape de loc studiate. Pentru limba engleză nu există niciun studiu despre rimă comparabil cu acela al lui Viktor Jirmunsky, *9 care analizează efectele rimei mai detaliat decât noi şi urmăreşte istoria acesteia în Rusia şi în principalele ţări apusene.

Se cuvine ca figura de sunet, în care repetarea unei vocale sau a unei consoane (ca în aliteraţie) este decisivă să nu fie confundată cu imitaţia sunetelor care constituie o problemă diferită. Imitaţia sunetelor s-a bucurat de foarte multă atenţie, atât datorită faptului că unele dintre cele mai cunoscute pasaje de mare virtuozitate din literatura poetică urmăresc să realizeze o astfel de imitaţie, cât şi datorită faptului că problema e strâns legată de vechea concepţie mistică, potrivit căreia sunetele ar trebui să corespundă, într-un fel sau altul, cu lucrurile pe care le denumesc. Este suficient să ne gândim la unele pasaje din Pope sau Southey sau să ne amintim cum poeţii secolului al XVII-lea credeau că intonează într-adevăr muzica universului (de exemplu, Harsdorffer în Germania *10). Părerea conform căreia un cuvânt ar reprezenta „corect" lucrul sau acţiunea pe care le desemnează a fost în general abandonată: lingvistica modernă recunoaşte, cel mult, o clasă specială de cuvinte, clasa cuvintelor „onomatopeice", situate, în unele privinţe, în afara sistemului sonor obişnuit al limbii şi care încearcă să imite sunetele auzite (cucu, bâzâit, poc, mi-au). Se poate lesne dovedi că în limbi diferite anumite combinaţii de sunete identice pot avea sensuri complet diferite (de pildă, în limba germană Rock înseamnă „haină", în engleză, „stâncă"; în rusă rok înseamnă „soartă", iar în cehă, „an"); sau că anumite sunete din natură sunt reprezentate în chip foarte diferit în limbi diferite (de pildă, to ring – a suna, sonner, läuten, zvonit).

Se poate demonstra, cum John Crowe Ransom a şi demonstrat într-un mod amuzant, că efectul sonor al unei construcţii ca the murmuring of innumerable bees (zumzetul a nenumărate albine) depinde într-adevăr de sens; fectuând doar o neînsemnată schimbare fonetică pentru a ajunge la murdering of innumerable beeves (sacrificarea a nenumărate vite) distrugem complet efectul de imitaţie.

*11

Totuşi, problema a fost, pare-se, pe nedrept minimalizată de lingviştii moderni şi prea uşor expediată de unii critici mai noi ca Richards şi Ransom. Trebuie să distingem trei grade diferite ale imitaţiei. În primul rând, imitaţia propriu-zisă a unor sunete fizice care e incontestabil izbutită în cazuri ca acela al cuvântului „cucu", deşi, firește, poate varia în funcţie de sistemul lingvistic al vorbitorului. Asemenea imitaţii ale sunetelor trebuie deosebite de complexa tehnică a creării unei sugestii cu ajutorul sunetelor, de reproducerea unor sunete naturale prin sunete ale vorbirii într-un context în care cuvinte, fără nimic onomatopeic în structura lor, sunt introduse într-o figură de sunet, cum este cazul lui innumerable în citatul din Tennyson pe care l-am dat mai sus, sau al multor cuvinte din unele pasaje din Homer şi Vergiliu. În sfârşit, există o a treia treaptă importantă, cea a simbolismului sunetelor sau a metaforei sonore, care are în fiecare limbă convenţii şi sisteme bine statornicite. Maurice Grammont a făcut un studiu cât se poate de amănunţit şi de ingenios al poeziei franceze *12 sub aspectul expresivităţii. El a clasificat toate consoanele şi vocalele din limba franceză şi a studiat efectele lor expresive în opera diferiţilor poeţi. Vocalele clare, de exemplu, pot exprima subţirime, rapiditate, elan, graţie etc. Cu toate că studiului lui Grammont i s-ar putea reproşa că este pur subiectiv, nu se poate tăgădui că există totuşi, în fiecare sistem lingvistic dat, ceva ce s-ar putea numi „fizionomia" cuvintelor, un simbolism al sunetelor mult mai răspândit decât simpla onomatopee. Nu încape îndoială că combinaţiile şi asociaţiile sinestezice sunt foarte frecvente în toate limbile şi că aceste corespondenţe au fost, cum era şi normal, exploatate şi prelucrate de poeţi. Ideea dintr-o poezie ca binecunoscuta poezie a lui Rimbaud Les voyelles (Vocalele), care ne prezintă o corespondenţă perfectă între diferite vocale şi culori, deşi bazată pe o foarte răspândită tradiţie, *13 poate fi pur arbitrară; dar existenţa unor asociaţii fundamentale între vocalele prepalatale (e şi îl şi obiectele subţiri, iuţi, clare, strălucitoare şi între vocalele posterioare (o şi u) şi obiectele greoaie, încete, posomorâte şi sumbre poate fi dovedită prin experienţe acustice. *14

Lucrările lui Carl Stumpf şi ale lui Wolfgang Köhler demonstrează de asemenea că consoanele pot fi împărţite în întunecate (labialele şi velarele) şi luminoase (dentalete şi palatalele). Nu este vorba nicidecum de simple metafore, ci de asociaţii bazate pe

asemănări neîndoielnice între sunet şi culoare care pot fi observate mai ales în structura sistemelor respective. *15 Există, aşadar, o problemă lingvistică generală a relaţiei dintre „sunet şi sens" *16 şi, deosebit de aceasta, problema exploatării şi organizării acestei relaţii în operele literare. În special această din urmă problemă n-a fost studiată decât în mod foarte necorespunzător.

Ritmul şi metrul prezintă probleme distincte de acelea ale „orchestraţiei". Ele au fost mult studiate, şi în jurul lor s-a acumulat o uriaşă literatură. Desigur, problema ritmului nu este câtuşi de puţin specifică nici literaturii, nici chiar limbii. Există ritmuri în natură şi în muncă, există ritmul semnalelor luminoase, ritmul muzicii şi, într-un sens cam metaforic, ritmul artelor plastice. De asemenea, ritmul reprezintă un fenomen lingvistic general. Nu este necesar să discutăm numeroasele teorii emise cu privire la natura lui reală. *17 Pentru scopurile noastre este suficient să distingem între teoriile care consideră „periodicitatea" drept o însuşire sine qua non a ritmului şi teoriile care, concepând ritmul într-un sens mai larg, includ în el chiar şi tipuri de mişcare ce nu se repetă cu regularitate. Primul grup de teorii identifică ritmul cu metrul, ceea ce poate să ducă la respingerea conceptului de „ritm al prozei", pe motiv că ar conţine o contradicţie sau că n-ar reprezenta decât o simplă metaforă. *18 Celălalt punct de vedere, mai larg, este sprijinit cu tărie de cercetările lui Sievers ou privire la ritmul vorbirii individuale şi cu privire la un mare număr de fenomene muzicale variate printre care cântul gregorian şi multe tipuri de muzică exotică, forme oare, fără a se caracteriza prin repetiţii periodice, sunt totuşi ritmice.

Astfel conceput, ritmul poate fi studiat şi în vorbirea individuală şi în proză. Este lesne de demonstrat că orice proză are un ritm oarecare, că până şi cea mai prozaică propoziţie poate fi scandată, adică subîmpărţită în grupuri de silabe lungi şi Scurte, accentuate şi neaccentuate. De acest fapt a făcut mare caz încă în secolul al XVIII-lea un scriitor, anume Joshua Steele *19 iar în prezent există o bogată literatură care analizează pagini de proză. Ritmul este strâns legat de „melodie" – linia intonaţiei determinată de succesiunea sunetelor de diferite înălţimi; şi termenul este adesea folosit într-un sens atât de larg, încât include atât ritmul cât şi melodia. Vestitul filolog german Eduard Sievers susţinea că poate distinge tipuri personal? de ritm şi intonaţie, iar Ottmar Rutz le-a asociat cu anumite tipuri fiziologice de

ţinută a corpului şi de respiraţie. *20 Cu toate că s-a făcut încercarea de a se folosi aceste cercetări în probleme strict literare şi de a se stabili o corelaţie între stilurile literare şi tipurile lui Rutz, *21 nouă aceste probleme ne par în cea mai mare parte străine domeniului cercetării literare. În domeniul cercetării literare intrăm atunci când trebuie să explicăm natura ritmului prozei, caracterul specific şi rostul prozei ritmice, particularităţile prozei anumitor pasaje din versiunea engleză a Bibliei, precum şi din scrierile unui Thomas Browne, Ruskin sau de Quincey, în care ritmul şi uneori melodia se impun chiar şi cititorului neatent. Definirea naturii exacte a ritmului prozei artistice a ridicat greutăţi considerabile. O carte binecunoscută, Rhythm of Prose (Ritmul prozei) de W.M. Patterson, *22 a încercat s-o explice printr-un sistem de complicată sincopare. Voluminosul studiu History of English Prose Rhythm (Istoria ritmului prozei engleze) de George Saintsbury *23 insistă neîncetat asupra faptului că ritmul prozei se bazează pe „varietate", dar nu defineşte de loc natura lui reală. Dacă „explicaţia" lui Saintsbury ar fi corectă, proza n-ar avea, desigur, niciun ritm. Dar Saintsbury fără îndoială că n-a dorit decât să sublinieze pericolul ce l-ar prezenta încadrarea ritmului prozei în tipare metrice exacte, într-adevăr, astăzi cel puţin, versurile albe pe care le întâlnim frecvent în proza lui Dickens ni se par o anomalie stângace şi sentimentală.

Alţi cercetători ai ritmului prozei se mărginesc să studieze un aspect oarecum deosebit, „cadenţa", ritmul final al propoziţiilor încetăţenit în tradiţia prozei oratorice latine, pentru care limba latină avea tipare exacte, cu nume specifice. „Cadenţa", mai ales în propoziţiile interogative şi exclamative, este în parte, şi o chestiune de melodie. Cititorul englez modern sesizează cu greu tiparele meşteşugite ale cursului latin când sunt imitate în limba engleză, deoarece în engleză accentele nu sunt fixate cu aceeaşi rigiditate convenţională ca vocalele lungi şi scurte din sistemul latin; dar s-a constatat că, mai ales în secolul al XVII-lea, s-au făcut numeroase încercări, care uneori au fost încununate de succes, de a se obţine efecte analoge eu cele din latină. *24

În general, ritmul artistic al prozei poate fi studiat cu folos dacă ne este clar că acesta trebuie deosebit atât de ritmul general al prozei, cât şi de ritmul versurilor. Ritmul artistic al prozei poate fi definit ca o organizare a ritmurilor obişnuite ale vorbirii. El se distinge de proza obişnuită printr-o mai mare regularitate a distribuirii accentelor, care

totuşi nu trebuie să ajungă la izocronism (adică la regularitatea intervalelor de timp dintre accentele ritmice). De obicei, într-o propoziţie normală, există considerabile diferenţe de intensitate şi înălţime, în timp ce în proza ritmată există o tendinţă marcată de nivelare a deosebirilor de accent şi înălţime. Analizând pasaje din Dama de pică de Puşkin, Boris Tomaşevski, unul dintre cei mai remarcabili cercetători ruşi care s-au ocupat de aceste probleme, a demonstrat prin metode statistice *25 că începutul şi sfârşitul propoziţiilor tind să aibă o mai mare regularitate ritmică decât mijlocul lor. De obicei, impresia generală de regularitate şi periodicitate este intensificată prin procedee fonetice şi sintactice: prin figuri de sunet, propoziţii paralele şi construcţii bazate pe antiteză, în care întreaga structură a frazei sprijină modelul ritmic, întâlnim aici tot felul de gradaţii, de la proza aproape aritmică – propoziţii trunchiate pline de accente acumulate – la proza cu un ritm foarte apropiat de ritmul regulat al versului. Principala formă de tranziţie spre vers este numită verset şi se găseşte în traducerea Psalmilor precum şi la scriitorii care doresc să realizeze efecte biblice, cum ar fi Ossian sau Claudel, în verset, fiecare a doua silabă accentuată primeşte un accent mai puternic, şi în felul acesta se creează grupuri de două accente similare cu grupurile din versurile dipode.

Nu este necesar să ne angajăm într-o analiză detaliată a acestor procedee. Ele au în mod cert o îndelungată tradiţie care a fost adânc influenţată de proza oratorică latină. *26 În literatura engleză, proza ritmică atinge punctul culminant în secolul al XVII-lea, la scriitori ca Thomas Browne sau Jeremy Taylor. În secolul al XVIII-lea ea face loc unui stil mai simplu, familiar, deşi spre sfârşitul secolului apare un nou „stil nobil" – stilul lui Johnson, Gibbon şi Burke. *27 În secolul al XIX-lea proza ritmică a fost reînviată în diferite forme de de Quincey şi de Ruskin, de Emerson şi de Melville şi, mai târziu, pe baza unor alte principii, de Gertrude Stein şi James Joyce. În Franţa, avem splendida proză a lui Bossuet şi Chateaubriand; în Germania există proza ritmică a lui Nietzsche: iar în Rusia, pasajele vestite din operele lui Gogol şi Turgheniev şi, mai recent, proza „ornamentală" a lui Andrei Bielâi. (c)

Valoarea artistică a prozei ritmice este încă dezbătută şi discutabilă. Conform preferinţei moderne pentru puritate în arte şi genuri, majoritatea cititorilor moderni preferă ca poezia să fie poetică, iar proza, prozaică. Proza ritmică e considerată de ei o formă eclectică,

ceva ce nu este nici proză, nici poezie. Dar aceasta reprezintă probabil o prejudecată a criticii. timpului nostru. Proza ritmică poate fi apărată, invocând aceleaşi argumente ca pentru apărarea poeziei. Folosită cu discernământ, proza ritmică ne sileşte să înţelegem mai bine textul; ea subliniază; ea contribuie la închegarea frazei; permite stabilirea unor gradaţii, sugerează comparaţii; în sfârşit, ea organizează exprimarea; iar organizare înseamnă artă.

Prozodia, sau metrica, e un subiect care, de-a lungul secolelor, a fost studiat într-un număr enorm de lucrări. S-ar putea crede că tot ce avem de făcut astăzi este doar să cercetăm noile specimene metrice şi să extindem studiile existente asupra noilor tehnici ale poeziei moderne, în realitate însă bazele şi criteriile principale ale metricii sunt încă nesigure;

şi mai putem găsi chiar şi în tratatele clasice un număr uimitor de mare de sofisme şi o terminologie confuză sau labilă. Lucrarea History of English Prosody (Istoria prozodiei engleze} a lui Saintsbury, care în domeniul ei încă n-a fost depăşită sau egalată, e clădită pe baze teoretice vagi, complet nedefinite. În ciudatul lui empirism, Saintsbury este chiar mândru de refuzul lui de a defini sau măcar de a explica termenii pe care-i foloseşte. El vorbeşte, de exemplu, de silabe lungi şi scurte, dar nu reuşeşte să se hotărască dacă aceşti termeni se referă la deosebiri de durată sau de accent. *28 Bliss Perry în Study of Poetry (Studiul poeziei) vorbeşte confuz şi derutant despre „ponderea" cuvintelor, despre „intensitatea sau înălţimea relativă prin care sunt indicate sensul şi importanţa lor" *29. Concepţii greşite şi formulări echivoce similare ar putea fi uşor citate din multe alte cărţi clasice. Chiar şi când se fac distincţii corecte, ele se întâmplă să fie învăluite într-o terminologie contradictorie. De aceea, minuţioasa istorie a teoriilor metrice engleze a lui T.S. Omond şi utila trecere în revistă a teoriilor mai recente făcută de PaMister Barkas *30, deşi prin concluziile lor sprijină un scepticism nefundat, se cuvin salutate ca tot atâtea încercări de a lămuri aceste confuză. Distincţiile care se impun în metrica engleză se vor înmulţi foarte mult dacă vom studia enorma varietate de teorii, privind metrica „elaborate pe Continent, în special în Franţa, în Germania şi în Rusia. (d)

În raport cu obiectivele studiului de faţă, va fi suficient să analizăm numai principalele tipuri de teorii despre metru fără să ne ocupăm de distincţiile subtile sau de teoriile cu caracter mixt. Cei mai

vechi tip poate fi numit teoria prozodiei „grafice", teorie pe care o găsim în manualele Renaşterii. Ea lucrează cu semne grafice reprezentând silabe lungi şi scurte, care în engleză de obicei corespund silabelor accentuate şi neaccentuate. În general, prozodiştii adepţi ai teoriei grafice încearcă să întocmească scheme sau modele metrice pe care poetul trebuie să le respecte strict. Cu toţii am învăţat la şcoală terminologia lor, am auzit de iambi, trohei, anapeşti şi spondee. Aceşti termeni continuă să fie cei mai cunoscuţi şi cei mai utili pentru descrierea şi analiza obişnuită a modelelor metrice.

Totuşi, astăzi, insuficienţa întregului sistem este recunoscut în cercuri largi. Este evident că această teorie nu acordă atenţie sunetului real şi că obişnuitul ei dogmatism este complet greşit. Oricine înţelege astăzi că versul ar fi cum nu se poate mai monoton dacă ar urma într-adevăr, cu exactitate, modelele grafice. Teoria continuă să persiste mai ales în şcoli şi în manualele elementare. Ea are totuşi merite, căci se concentrează fără înconjur asupra modelelor metrice, ignorând amănuntele şi caracteristicile personale ale recitatorului, o dificultate pe care multe sisteme moderne n-au putut-o evita. Metrica grafică ştie că metrul nu este o simplă chestiune de sunet, că există un model metric pe care ea îl consideră parte integrantă a poemului sau baza acestuia.

Cel de al doilea tip de teorii despre metru este reprezentat de teoria „muzicală", întemeiată pe concepţia, corectă până la un anumit punct, potrivit căreia rolul metrului în poezie este analog cu acela al ritmului în muzică, metrul fiind înfăţişat în modul cel mai potrivit prin note muzicale. O expunere consacrată, dar ceva mai veche a acestei teorii în limba engleză este Science of English Verse (Ştiinţa versului englez – 1880) de Sidney Lanier; dar teoria a fost perfecţionată şi adaptată de către unii cercetători moderni. *31 În America, cel puţin în rândui profesorilor de limba engleză, ea pare să fie teoria curent acceptată. Conform acestui sistem, fiecărei silabe i se atribuie o notă muzicală, de înălţime nedeterminată. Lungimea notei este fixată destul de arbitrar, acordându-se câte o doime pentru fiecare silabă lungă, câte o pătrime pentru fiecare silabă semiscurtă, câte o optime pentru fiecare silabă scurtă şi aşa mai departe. Măsurile sunt socotite de la o silabă accentuată la alta; iar cadenţa lecturii este destul de vag indicată adoptându-se măsuri de 3/4 sau 3/8 sau, în cazuri rare, de 3/2. Cu un asemenea sistem se poate ajunge la notarea oricărui text englez. De

exemplu, un pentametru englez obişnuit, ca versul lui Pope poate fi scris în măsura de trei optimi astfel:

Fig. Pag. 222 sub forma unei

Lo, the poor Indian whose untutored mind *

<nota>

— Priviţi, sărmanul indian a cărui minte simplă.

</nota>

Potrivit acestei teorii, deosebirea dintre iamb şi troheu se cuvine interpretată într-un mod cu totul nou, iambul fiind caracterizat doar printr-o anacruză, considerată extrametrică sau inclusă în versul precedent. Printr-o judicioasă introducere a pauzelor şi manipulare a silabelor lungi şi scurte, acest sistem de notare pozate reda chiar şi metrii cei mai complecşi. *33 Teoria are meritul de a – sublinia cu tărie tendinţa poeziei către un izocronism subiectiv, precum şi modul în care încetinim sau grăbim, lungim sau scurtăm citirea cuvintelor sau introducem pauze pentru a egala măsurile. Sistemul de notaţie este foarte potrivit pentru versurile cantabile, dar pare cât se poate de neadecvat când e vorba de versuri în stil familiar sau retoric şi de obicei este inutilizabil ori de câte ori are de-a face cu versuri libere sâni cu orice tip de versuri care nu sunt izocrone. De aceea unii exponenţi ai acestei teorii tăgăduiesc pur şi simplu că versul liber ar fi vers. *34 În unele din lucrările lor adepţii teoriei „muzicale" izbutesc să trateze forma metrică a baladei ca „dipod" şi chiar ca măsuri compuse duble, *35 şi să explice unele fenomene metrice mai spinoase prin introducerea noţiunii de „sincopare". În versurile lui Browning.

The gray sea and the long black land

And the yellow half-moon large and low *

cuvintele „sea" şi „black" din primul vers şi „half" din cel de al doilea pot fi notate ca sincopate. Meritele teoriei muzicale sunt vădite: ea a adus o contribuţie însemnată la combaterea obişnuitului dogmatism şcolar şi a permis tratarea şi notarea unor forme metrice neprevăzute în manuale, cum sunt.

<nota>

— Şi marea cenuşie şi ţărmul lung şi negru / Şi semiluna mare şi joasă şi aurie.

</nota>

de pildă, unii dintre metrii complecşi ai lui Swirtbume, Meredith sau Browning. Dar teoria are deficienţe serioase: ea lasă frâu liber

unor lecturi arbitrare; ea nivelează deosebirile existente între diferiţi poeţi şi între diferite şcoli de poezie, reducând toate formele de vers la câteva tipuri de măsuri monotone. Ea pare să recomande sau să presupună recitarea cântată a tot ce este poezie. Iar izocronismul introdus de ea nu este altceva decât un sistem subiectiv format din grupuri de sunete şi de pauze care, comparate, ne apar egale.

Un al treilea tip de teorii despre metru, metrica acustică, se bucură în prezent de o largă audienţă. Ea se bazează pe cercetări obiective, folosind adesea unele instrumente cum ar fi oscilograful, care permite înregistrarea şi chiar fotografierea fenomenelor concrete ce se produc în cursul recitării versurilor. Metodele experimentale privind cercetarea sunetelor au fost aplicate în metrică de Sievers şi Saran în Germania, de Verrier, care a folosit mai ales materiale engleze, în Franţa şi de E.W. Scripture în America. *36 O scurtă expunere a unora dintre principalele rezultate obţinute poate fi găsită în lucrarea lui Wilbur L. Schramm Approaches to a Science of English Verse (Introducere la o ştiinţă a. versului englez). *37 Metrica acustică a stabilit clar elementele distincte care constituie metrul. De aceea, astăzi, nu mai avem nicio scuză când confundăm înălţimea, intensitatea, timbrul şi durata, deoarece se poate demonstra că acestea corespund unor factori fizici susceptibili de a fi măsuraţi: frecvenţa, amplitudinea, forma şi durata undelor sonore emise de recitator. Putem fotografia sau reprezenta grafic atât de olar datele furnizate de instrumentele fizice, încât avem putinţa de a studia până în cele mai mici amănunte fenomenele obiective oare au loc la orice recitare. Oscilograful ne arată cu ce intensitate, cu ce viteză şi cu ce variaţii de înălţime a debitat un anumit recitator cutare sau cutare vers. Oscilograma recitării primului vers din Paradisul pierdut va fi similară înregistrărilor obţinute de un seismograf în timpul unui cutremur. Acest lucru reprezintă, fără îndoială, o realizare; şi numeroşi oameni cu înclinaţii ştiinţifice (printre care se află, desigur, şi mulţi americani) conchid că nu putem depăşi aceste descoperiri. Totuşi, metrica de laborator ignoră în mod evident, şi nu poate să nu ignore, sensul: astfel, s-a ajuns la concluzia că în realitate nu există silabe, deoarece emisiunea vocală este continuă; că nici cuvântul nu există, deoarece urnitele lui nu apar la oscilograf; şi că, în sensul strict al cuvântului, nu există nici melodie, deoarece înălţimea, exprimată numai de vocale şi de câteva consoane, este în permanenţă întreruptă de zgomote.

Metrica acustică demonstrează de asemenea că nu există un izocronism perfect, deoarece durata reală a măsurilor diferă considerabil Cel puţin în limba engleză nu există silabe lungi sau scurte fixe, deoarece o silabă „scurtă" poate fi, fizic, mai lungă decât o silabă „lungă"; şi nu există. nici măcar deosebiri obiective de accent, deoarece o silabă „accentuată" poate fi pronunţată de fapt cu mai mică intensitate decât o silabă neaccentuată.

Cu toate că nu putem tăgădui utilitatea rezultatelor obţinute de această „ştiinţă", bazele ei suit expuse unor grave obiecţii care îi reduc mult valoarea pentru cercetătorii literari. Ideea că datele obţinute de oscilograf sunt direct aplicabile la studiul metricii este greşită. Timpul în limbajul versurilor este un timp de aşteptare. *39 După trecerea unui anumit timp, ne aşteptăm să auzim un semnal ritmic, dar nici periodicitatea nu trebuie să fie exactă, şi nici semnalul nu trebuie să fie într-adevăr puternic, atâta timp cât noi îl simţim puternic. Metrica muzicală are, fără îndoială, dreptate atunci când susţine că toate aceste deosebiri de durată, accent şi înălţime sunt relative şi subiective. Dar metrica acustică şi cea muzicală au amândouă un defect sau, mai degrabă, o limită: ele se bazează exclusiv pe sunet, pe una sau mai multe interpretări ale recitatorilor. Concluziile metricii acustice şi metricii muzicale sunt valabile numai pentru o recitare sau alta. Ele nu ţin seama de faptul că un recitator poate să recite corect sau incorect, că se poate adăuga elemente personale sau că poate deforma sau ignora complet modelul metric.

Un vers ca:

Silent upon a peak în Darien *

poate fi citit impunând modelul metric: „*Silent upon a peak* în *Darién*"; sau poate fi citit ca proza: „*Silent upon a peak în Darien*";

<nota>

Tăcut stând pe un pisc din Darien.

</nota>

sau poate fi citit în diferite alte feluri, împăcând modelul metric şi ritmul prozei. Auzind pronunţia „silent", vom simţi, ca vorbitori de limbă engleză, că pronunţia „naturală" este deformată; auzind pronunţia „silent", vom simţi deosebirea faţă de modelul metric din versurile precedente. Compromisul unui „accent fluctuant" se poate afla oriunde între cele două extreme; dar în toate cazurile, şi oricum ar fi lectura, interpretarea concretă a unui recitator va fi neconcludentă

pentru analiza situaţiei prozodice, care constă tocmai în tensiunea, în „contrapunctul" dintre modelul metric şi ritmul prozei.

Studiat cu metode pur acustice sau muzicale, modelul versului este inaccesibil şi de neînţeles. şi este cu neputinţă ca într-o teorie a metricii sensul versului să fie ignorat. Unul dintre cei mai pricepuţi exponenţi ai metricii muzicale, George R. Stewart, de pildă, declară că „versul poate exista fără sens", că deoarece metrul este esenţialmente independent de sens, suntem îndreptăţiţi să încercăm să reproducem structura metrică a oricărui vers absolut independent de sensul lui.

Verrier şi Saran au formulat teza că trebuie să ne însuşim punctul de vedere al unui străin care ascultă poezia fără să înţeleagă limba. *41 Dar această concepţie, care este absolut depăşită în practică şi care este respinsă de Stewart. *42 nu poate să nu aibă consecinţe dezastruoase pentru orice studiu literar al metricii. Dacă ignorăm sensul, renunţăm la noţiunea de cuvânt şi de expresie şi astfel renunţăm la posibilitatea de a analiza deosebirile dintre poezia diferiţilor autori. Versul englez este determinat în mare măsură de contrapunctul dintre frazarea impusă, impulsul ritmic şi ritmul real al vorbirii condiţionat de diviziunile frazei. Dar diviziunea frazei nu poate fi stabilită altfel decât prin pătrunderea sensului ce-l are versul.

De aceea formaliştii ruşi *43 au încercat să aşeze metrica pe o bază complet nouă. Termenul de „picior" le pare nepotrivit, deoarece există numeroase versuri fără „picioare". Izocronismul, deşi subiectiv aplicabil la multe versuri, este şi el limitat la anumite tipuri şi, în plus, nu este susceptibil de cercetare obiectivă.

Toate teoriile existente, susţin ei, definesc în mod eronat unitatea de bază a ritmului poetic. Dacă în vers vedem doar simple segmente grupate în jurul unei silabe accentuate (sau, în sistemele cantitative, în jurul unei silabe lungi), nu vom putea nega că aceleaşi grupări, şi uneori chiar în aceeaşi ordine, pot fi găsite şi în tipuri de enunţări pe care nu le putem considera drept poezie. Urmează de aici că unitatea de bază a ritmului este nu piciorul, ci întregul vers, concluzie ce decurge din teoria generală a formei – Gestalttheorie – îmbrăţişată de ruşi. Picioarele nu au o existenţă independentă; ele există numai în legătură cu întregul vers. Fiecare accent îşi are propriile lui caracteristici în raport cu poziţia lui în vers, pe primul, pe al doilea, sau pe al treilea picior ş.a.m.d. Principiul organizator al versului nu este acelaşi în toate limbile şi în toate sistemele metrice.

Acesta poate fi „melodia”, adică succesiunea sunetelor de diferite înălţimi care, în anumite tipuri de vers liber, constituie singura trăsătură prin care acestea se deosebesc de proză. *44 Dacă n-am şti, din context sau dopa punerea în pagină, care acţionează ca un semnal, că un pasaj în vers liber reprezintă poezie, am putea să-l citim cum citim proza şi nici să nu ne dăm seama că nu e proză. Totuşi, el poate fi citit ca poezie, şi, ca atare, va fi citit într-altfel, cu alte cuvinte, cu o intonaţie diferită. Această intonaţie, ne demonstrează, foarte amănunţit, formaliştii ruşi, este întotdeauna dipodă, adică formată din două părţi; şi dacă o eliminăm, versul încetează să fie vers, devenind o simplă bucată de proză ritmată.

În studierea poeziei metrice obişnuite, formaliştii ruşi folosesc metode statistice pentru a stabili relaţia dintre modelul metric şi ritmul vorbirii. Poezia este considerată ca un complicat sistem contrapunctic care reprezintă un compromis între metrul impus şi ritmul obişnuit al vorbirii, căci, aşa cum plastic se exprimă ei, poezia constituie „un act de violenţă organizată” împotriva limbii vorbite. Ei fac o distincţie între „impulsul ritmic” şi modelul metric. Modelul este static, grafic. „Impulsul ritmic” este dinamic, progresiv. Noi anticipăm semnatele care vor urma. Noi organizăm nu numai durata, ci şi toate celelalte elemente ale operei literare. Astfel conceput, impulsul ritmic influenţează alegerea cuvintelor structura sintactică şi, prin urmare, întregul sens al poeziei.

Metoda statistică folosită este foarte simplă, în fiecare poezie, sau în fiecare fragment de poezie analizat, se calculează, pentru toate tipurile de silabe, procentul cazurilor în care sunt accentuate. Dacă, într-un pentametru, ritmul este absolut regulat, statistica va constata zero la sută pentru prima silabă, sută la sută pentru a doua, zero pentru a treia, sută la sută pentru a patra etc. Acest lucru s-ar putea reprezenta grafic notând pe abscisă numărul silabelor, iar pe ordonată, procentele. Desigur, versuri care să prezinte o asemenea regularitate nu sunt frecvente, pentru simplul motiv că sunt extrem de monotone. În majoritatea poeziilor există o împletire contrapunctică între modelul metric şi realizare, în pentametrul iambic, de pildă, numărul cazurilor în care accentul cade pe prima silabă poate fi destul de mare, constituind un fenomen binecunoscut, desemnat sub numele de „incipit trohaic”, sau sub acela de „accent fluctuant”, sau de „substituţie”. Graficul accentelor poate avea o linie considerabil

netezită, dar dacă versul e totuşi un pentametru, graficul va prezenta o tendinţă „generală de a atinge puncte culminante cu silabele 2, 4, 6 şi 8. Desigur, metoda statistică nu este un scop în sine. Dar ea prezintă avantajul că ţine seama de întregul poem, scoţând astfel la iveală unele tendinţe care s-ar putea să nu reiasă clar doar din câteva versuri. Ea mai are avantajul că permite să se observe, dintr-o ochire, deosebirile dintre diferite şcoli de poezie şi dintre diferiţi autori, în limba rusă metoda este deosebit de eficace, deoarece fiecare cuvânt nu are decât un accent (accentele secundare nefiind accente propriu-zise, ci fenomene de respiraţie), în timp ce în engleză, întocmirea unei bune statistici ar fi destul de anevoioasă având în vedere accentele secundare şi numeroasele cuvinte enclitice şi proclitice.

Specialiştii ruşi care se ocupă de metrică acordă mare importanţă faptului că diferitele şcoli şi diferiţii autori respectă în mod diferit modelele metrice ideale, că fiecare şcoală şi uneori fiecare autor îşi are propria normă metrică şi subliniază că ar fi injust şi eronat să se judece şcolile şi autorii în lumina unei norme prozodice anumite. Istoria versificaţiei ne apare ca un conflict permanent între diferite norme, în cursul căruia se trece foarte uşor de la o extremă la alta.

De asemenea, ruşii subliniază – ceea ce este foarte util – considerabilele diferenţe dintre metodele de versificaţie ce decurg din diferitele sisteme lingvistice. Obişnuita clasificare a sistemelor de versificaţie în silabe, accentuale şi cantitative nu este numai incompletă dar chiar şi derutantă. De exemplu, în poezia epică sârbo-croată şi fiindcă cele trei principii – silabismul, cantitatea şi accentul – îşi au toate roiul lor. Cercetările moderne au arătat că, în practică, prozodia latină pe care o consideram pur cantitativă era considerabil modificată datorită atenţiei acordate accentului şi lungimii cuvintelor. *45

Limbile se deosebesc în funcţie de elementul care stă la baza ritmului lor. Engleza este vădit caracterizată de accent, cantitatea fiind subordonată acestuia; de asemenea, o importantă funcţie ritmică are lungimea cuvintelor… Diferenţa ritmică dintre un vers format din cuvinte monosilabice şi un vers format în întregime din cuvinte polisilabice este izbitoare. În cehă, baza ritmului, care este întotdeauna însoţit de un accent obligatoriu, este lungimea cuvântului, în timp ce cantitatea nu este decât un element de variaţie facultativ, în chineză principala bază a ritmului este înălţimea, în timp ce în greaca veche

principiul organizator era cantitatea, intonaţia şi lungimea cuvintelor fiind elemente de variaţie facultative.

În cadrul istoriei unei limbi anumite, chiar dacă unele sisteme de versificaţie au fost înlocuite prin alte sisteme, nu suntem îndreptăţiţi să vorbim de „progres" sau să condamnăm vechile sisteme ca stângace, ca simple faze intermediare spre sistemele stabilite mai târziu. În limba rusă a dominat mult timp silabismul, în cehă, prozodia cantitativă, întreaga istorie a versificaţiei engleze de la Chaucer la Surrey ar putea fi revoluţionată dacă s-ar recunoaşte că poeţi ca Lydgate, Hawes şi Skelton n-au scris versuri imperfecte, ci au urmat unele convenţii proprii. *46 S-ar putea întreprinde chiar şi o reabilitare a încercării atât de des ridiculizate, făcute de poeţi de distincţia lui Sidney, Spenser şi Gabriel Harvey, de a introduce metrul cantitativ în limba engleză, Mişcarea lor, care a eşuat, a jucat un rol important, cel puţin din punct de vedere istoric, contribuind la slăbirea rigidităţii silabice care caracteriza o mare parte din poezia engleză anterioară.

De asemenea, s-ar putea încerca alcătuirea unei istorii comparate a metricii. Vestitul lingvist francez Antoine Meillet, în Les *origines indo-européennes des mètres grecs* (Originile indo-europene ale metrilor elini), a comparat metrii din greaca veche şi din Vede, pentru a reconstitui sistemul metric indo-european; *47 iar Roman Jakobson a dovedit că poezia epică iugoslavă se apropie foarte mult de acest model antic care îmbină un vere silabic cu o finală cantitativă ciudat de rigidă. *48 Se pot distinge diferite tipuri de vers folcloric şi se poate reconstitui istoria fiecărui tip în parte. Se cuvine să se facă o deosebire categorică între recitativul epic şi versul „melodic" folosit în Lirică, în toate limbile, versul epic pare să fie mult mai conservator, în timp ce versul liric, care este mai strâns legat de trăsăturile fonetice ale limbii, prezintă o mult mai mare variaţie naţională. Chiar şi în privinţa poeziei moderne, este important să se ţină seama de deosebirile dintre versul oratoric, versul recitativ şi versul „melodic", deosebiri ignorate de majoritatea metricienilor englezi oare, sub influenţa teoriei muzicale, sunt preocupaţi mai ales de versul cantabil. *49

Într-un valoros studiu consacrat poeziei lirice ruse din secolul al XIX-lea, *50 Boris Eihenbaum a încercat să analizeze rolul intonaţiei în versurile „melodice", cantabile. El arată, în mod convingător, cum lirica

romantică rusă a folosit măsurile tripodice, diferite tipuri de intonaţie, cum ar fi propoziţiile exclamative şi cele interogative, precum şi diferite modele sintactice, cum ar fi paralelismul; dar, după părerea noastră, el nu şi-a demonstrat teza centrală, şi anume forţa intonaţiei ca factor organizator al versului „melodic" *51.

Ne putem îndoi de valabilitatea multor aspecte ale teoriilor formaliştilor ruşi, dar nu putem tăgădui că ele au aflat o cele de ieşire pe de o parte din impasul cercetărilor de laborator, iar pe de altă parte din subiectivismul pur al metricii muzicale. Multe puncte continuă să fie obscure şi controversate; dar metrica a restabilit în prezent contactul necesar cu lingvistica şi cu semantica literară. Se recunoaşte acum că sunetul şi metrul nu trebuie să fie izolate de sens, şi că se cuvin a fi studiate ca elemente ale ansamblului operei literare.

<titlu> 14. Stilul şi stilistica

Limba este, în cel mai strict sens, materialul cu care lucrează scriitorul. S-ar putea spune că fiecare operă literară nu este decât o selecţie dintr-o limbă dată, exact aşa cum s-a spus că o sculptură nu este decât un bloc de marmură din care s-au scos cu dalta câteva bucăţi, în micul său studiu intitulat English Poetry and the English Language (Poezia engleză şi limba, engleză), F.W. Bateson a susţinut că literatura este o parte componentă ia istoriei generale a limbii şi că depinde în întregime de aceasta.

Teza mea este că pe un poem pecetea, epocii o pune nu poetul, ci limba. Adevărata istorie a poeziei este, cred, istoria schimbărilor suferite de limbă în care s-au scris poeziile succesive. Şi numai aceste schimbări ale limbii se datoresc presiunii exercitate de tendinţele sociale şi intelectuale".

Această strânsă dependenţă între istoria poeziei şi istoria limbii este susţinută de Bateson cu argumente solide. Desigur, în evoluţia poeziei engleze se poate urmări cel puţin efervescenţa nereţinută a vorbirii elizabetane, claritatea bine strunită a limbii secolului al XVIII-lea şi caracterul difuz, vag al englezei victoriene. Teoriile lingvistice joacă un rol important în istoria poeziei. De exemplu, raţionalismul lui Hofobes, cu accentul lui pe sensul strict al cuvintelor, pe claritate şi pe precizie ştiinţifică, a influenţat profund poezia engleză, deşi adesea pe o cale ocolită.

Putem susţine, alături de Karl Vossler, că *istoria literară a anumitor perioade ar câştiga printr-o analiză a mediului lingvistic cel*

puţin tot atât de mult ca şi prin analiza obişnuită a tendinţelor politice, sociale şi religioase sau a peisajului şi climei. *2

În special în perioadele şi în ţările în care diferite convenţii lingvistice luptă pentru supremaţie, practica, atitudinile şi convingerile unui poet pot fi importante nu numai pentru dezvoltarea sistemului lingvistic, ci şi pentru înţelegerea artei lui însăşi, în Italia, „problema limbii" nu poate fi ignorată de istoricii literari, în cartea sa Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung (Cultura franceză prin prisma dezvoltării limbii) Vossler şi-a valorificat foarte bine cercetările literare; iar în Rusia, V.V. Vinogradov a analizat cu luare-aminte modul în care Puşkin foloseşte diferitele elemente ale limbii lu-se curente: elementele aparţinând slavonei bisericeşti şi vorbirii populare, galicismele şi germanismele. *3 (a)

Totuşi, teza lui Bateson este evident exagerată, fiindu-ne imposibil să acceptăm ideea că poezia reflectă pasiv schimbările lingvistice. Legătura dintre limbă şi literatură este – şi acest lucru nu trebuie să-l uităm niciodată – o legătură dialectică: la rândul ei, literatura a influenţat profund dezvoltarea limbii. Nici franceza modernă, nici engleza modernă n-ar fi limbile care sunt astăzi dacă n-ar fi existat literaturile neo-clasice respective, tot aşa cum germana modernă n-ar fi ceea ce este fără influenţa lui Luther, a lui Goethe şi a romanticilor.

La fel de greşită. este şi izolarea literaturii, de influenţele directe intelectuale sau sociale. Poezia secolului al XVIII-lea, susţine Bateson, e limpede şi clară pentru că limba devenise limpede şi clară, astfel că poeţii, indiferent dacă erau sau nu raţionalişti, trebuiau să folosească acest instrument gata făcut. Dar Blake şi Christopher Smart demonstrează că scriitorii cu concepţii iraţionale sau antiraţionale despre lume pot transforma stilul poetic sau se pot întoarce la o fază mai veche a acestuia.

Într-adevăr, simplul fapt că putem scrie nu numai o istorie a ideilor, dar şi o istorie a genurilor, a modelelor metrice şi a temelor, care să îmbrăţişeze literaturi scrise în mai multe limbi, demonstrează că literatura nu poate depinde în întregime de limbă. Desigur, trebuie să facem, de asemenea, o distincţie între poezie, pe de o parte, şi roman şi dramă, pe de altă parte F.W. Bateson are în vedere în primul rând poezia şi ne-ar fi greu să tăgăduim că, atunci când are o structură bine închegată, poezia este intim legată de sunetele şi sensurile unei

limbi.

Cauzele sunt mai mult sau mai puţin evidente. Metrul organizează caracterul sonor al limbii. El regularizează ritmul poeziei, apropiindu-l de izocronism şi simplificând astfel relaţia dintre lungimile silabelor. El reduce tempoul, prelungind vocalele, spre a scoate în relief nuanţele sau coloritul ler (timbrul). El simplifică şi regularizează intonaţia, melodia vorbirii. *4 Astfel, influenţa metrului constă în aceea că dă viaţă cuvintelor: le pune în evidenţă şi îndreaptă atenţia asupra sonorităţii lor. În poezia bună relaţiile dintre cuvinte sunt foarte puternic subliniate.

Sensul poeziei este contextual: un cuvânt poartă cu el nu numai sensul lui din dicţionar, ci şi un întreg alai de sinonime şi omonime. Cuvintele nu au. numai un singur sens, ci evocă şi sensul unor cuvinte înrudite prin sonoritate, prin sens, sau prin derivaţie – sau chiar al. unor cuvinte cu care sunt corelate prin contrast sau antonimie. (b)

De aceea, stadiul limbii este extraordinar de important pentru studiul poeziei. Prin studiul limbii înţelegem însă cercetarea unor aspecte care de obicei sunt ignorate sau desconsiderate de lingviştii de profesie. Cu excepţia studiului rarelor probleme de pronunţie de oare se poate izbi în istoria metrului şi rimei, cercetă torul modern al literaturii nu va avea prilejul să folosească morfologia sau fonologia istorică sau chiar fonetica experimentală. Va avea în schimb nevoie de alte ramuri ale lingvisticii – în primul rând, de lexicologie şi de semantică atât sincronică cât şi diacronică. Dacă vrea să înţeleagă corect sensul multor cuvinte mai vechi, cercetătorul poeziei engleze timpurii nu se va putea lipsi de Oxford English Dictionary. * El va avea nevoie chiar şi de etimologie ca să înţeleagă vocabularul latinizat al lui Milton sau cuvintele compuse foamete după tiparul germanic folosite de Hopkins. (c)

Importanţa studiului lingvistic nu este, desigur, limitată la înţelegerea” unor cuvinte sau expresii izolate. Literatura este legată de toate aspectele limbii.

<nota>

— În locul acesta, în versiunea germană (pag. 198), sunt amintite şi cele două dicţionare istorice ale limbii germane: Deutsches Wörterbuch, al fraţilor Grimm şi Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, alcătuit de Friedrich Kluge.

</nota>

O operă literară este, în primul rând, un sistem de sunete, deci o selecţie din sistemul sonor al unei limbi date. În analiza eufoniei, ritmului şi metrului am subliniat importanţa consideraţiilor lingvistice pentru multe dintre aceste aspecte. Fonetica este indispensabilă studiului metricii comparate şi analizei corecte a figurilor de sunet.

În studiul literar, stratul fonetic al unei limbi nu poate fi, desigur, izolat de sensul ei. Şi, pe de altă parte, structura – sensului poate fi ea însăşi supusă analizei lingvistice. Putem scrie gramatica unei opere literare sau a oricărui grup de opere, începând cu fonologia şi morfologia, continuând cu vocabularul (barbarisme, provincialisme, arhaisme, neologisme) şi terminând cu sintaxa (de exemplu, inversiunea, antiteza şi paralelismele).

Există două puncte de vedere din care putem studia limba literaturii. Putem folosi opera literară numai ca document al istoriei limbii. De exemplu, The Owl and the Nightingale (Bufniţa şi privighetoarea) şi Sir Gawain and the Green Knight (Sir Gaicain şi Cavalerul Verde) pot ilustra caracteristicile unor dialecte aparţinând englezei medii. Operele unor scriitori ca Skelton, Nashe şi Ben Jonson oferă un bogat material pentru istoria limbii engleze; o recentă lucrare a suedezului A.H. King foloseşte o comedie satirică a lui Ben Jonson, Poetaster (Poetastrul), pentru o amănunţită analiză a dialectelor sociale şi de clasă din acel timp. Franz a scris o foarte cuprinzătoare Shakespearegrammatik (Gramatica shakespeareană). Lazăr Şăineanu a scris două volume despre limba lui Rabelais. *5 (d) Totuşi, în aceste studii, operele literare sunt folosite ca izvoare şi documente pentru alte scopuri, anume pentru scopurile ştiinţei lingvistice. Studiul lingvistic nu devine literar decât atunci când slujeşte cercetării literaturii, când urmăreşte cercetarea efectelor estetice ale limbajului – într-un cuvânt, când (măcar într-unul din sensurile acestui termen) devine stilistică. *6

Desigur, de stilistică nu ne putem ocupa cu succes fără o serioasă cunoaştere a lingvisticii generale, deoarece unul dintre principalele ei obiective constă tocmai în a stabili deosebirile dintre sistemul limbii unei opere literare şi limba comună a timpului.

Fără cunoaşterea limbii comune, fie şi a limbii neliterare, şi fără cunoaşterea diferitelor limbaje sociale dintr-o anumită epocă, stilistica. coi greu se poate ridica deasupra nivelului impresiilor personaje. Prezumţia că am cunoaşte, mai ales pentru perioade trecute,

deosebirile dintre limba comună şi varianta ei artistică este, spre marea noastră părere de rău, cu totul nefondată. Este necesar să studiem cu multă luare-aminte vorbirea felurit stratificată a timpurilor vechi pentru a ajunge să avem cunoştinţele necesare judecării stilului unui autor sau al. unei mişcări literare.

În practică, aplicăm instinctiv oricărui text normele pe care He deducem din limba noastră actuală. Dar asemenea norme pot fi foarte înşelătoare. Uneori, când citim poezie mai veche, trebuie să ne înăbuşim conştiinţa lingvistică modernă. Trebuie să uităm sensul modern al cuvintelor chiar şi când citim versuri ca acestea, care-i aparţin lui Tennyson:

And this is well
To have a dame indoors, who trimis us up
And keeps us tight". *7 *

Dar dacă admitem necesitatea reconstituirii istorice în astfel de cazuri simple, putem statua oare că ea este posibilă în toate cazurile? Vom putea învăţa vreodată destul de bine limba anglo-saxonă sau engleza mijlocie, fără să mai vorbim de vechea greacă, pentru a uita limba noastră curentă? Şi chiar dacă am putea face aceasta, vom fi oare în mod necesar critici mai judicioşi dacă, din punct de vedere lingvistic, ne vom transforma în contemporani ai auitorul/ui? S-ar putea oare pleda pentru reţinerea implicaţiilor moderne cuprinse în aceste versuri ale lui Marvell:

My vegetable love would grow
*Vaster than empires and more slow 8***
<nota>
— Şi este bine / Să ai o damă [astăzi: o doamnă] acasă care să te-ngrijească / Şi să te ţină-n frâu.
</nota>
<nota>
** Iubirea-mi mereu vie [astăzi: de zarzavat] ar creşte neîncetat / Mai trainică mai mare decât orice regat.
</nota>

sub cuvânt că ar reprezenta o îmbogăţire a sensurilor lor?" Louis Teeter face următoarea observaţie:

Imaginea grotească a unei verze erotice care va supravieţui piramidelor şi le va umbri pare un efect căutat, rezultatul unei arte rafinate. Putem fi însă siguri că Marvell nu s-a gândit la acest efect, în

secolul al XVII-lea vegetable însemna vegetativ, iar poetul a folosit acest cuvânt probabil în sensul de principiu dătător de viaţă. Cu greu ar fi putut bănui asociaţia cu o grădină de zarzavat pe care o suscită astăzi. *9

Ne putem pune, împreună ou Teeter, întrebarea dacă este de dorit să facem abstracţie de implicaţia modernă a cuvintelor şi dacă, cel puţin în cazuri extreme, acest lucru este posibil. Aici ne întoarcem din nou la problema reconstituirilor istorice, a posibilităţii şi oportunităţii lor.

Au existat cercetători care, ca Charles Bälly, *10 au încercat să facă din stilistică o simplă subdiviziune a lingvisticii; dar stilistica, indiferent dacă este sau nu o ştiinţă independentă, îşi are propriile ei probleme bine conturate. Dintre acestea, unele aparţin, pare-se, tuturor sau aproape tuturor exprimărilor omeneşti. Concepută în acest sens larg, stilistica cercetează toate procedeele care au un scop expresiv anume, îmbrăţişând astfel o sferă mult mai largă decât cea a literaturii sau chiar a retoricii. Toate procedeele folosite pentru a face exprimarea mai pregnantă sau mai clară pot fi încadrate în stilistică: metaforele, care mişună în toate limbile, chiar în limbile cele mai primitive; toate figurile retorice; toate modelele sintactice. Aproape orice exprimare lingvistică poate fi studiată din punctul de vedere al valorii ei expresive. Este imposibil să se ignore această problemă, aşa cum, în mod foarte deliberat, este ignorată de şcoala de lingvistică „behavioristă" din S.U.A.

În stilistica tradiţională, la aceste întrebări s-a răspuns de obicei în mod nesistematic şi arbitrar. Figurile de stil sunt împărţite în figuri care intensifică şi figuri care atenuează. Figurile intensificatoare, cum ar fi repetiţia, acumularea, hiperbola şi gradaţia, au fost asociate cu stilul „sublim", descris destul de amănunţit în vestitul Peri hypsous. (Tratat despre sublim) atribuit lui Longin. La Homer şi apoi la Shakespeare, Milton şi Dante, „stilul elevat" a fost analizat de Matthew Arnold şi Saintsbury care au încurcat problemele psihologice cu problemele judecăţii de valoare literară. *11

Este însă imposibil să dovedim că anumite figuri de stil şi procedee stilistice vor avea în mod necesar, în toate împrejurările, efecte anumite sau „valori expresive" precise, în Biblie şi în cronici, înşiruirile de propoziţii coordonate („şi… şi… şi") imprimă un ritm calm desfăşurării narative; în schimb, într-un poem romantic, mai

multe şi-uri pot constitui treptele unui crescendo de întrebări puse cu iritaţie şi pe nerăsuflate. Hiperbola poate avea un caracter tragic sau patetic, dar poate fi şi comică şi grotescă. În afară de aceasta, anumite figuri de stil sau particularităţi sintactice revin atât de frecvent şi în atâtea contexte diferite, încât nu pot avea un sens expresiv precis. Constatăm că Cicero foloseşte litota sau pretenţiunea de mai multe ori în câteva pagini; putem număra sute de antiteze în paginile revistei Rambler scoase de Samuel Johnson. Ambele practici trădează înclinaţie pentru jocul cu cuvintele, nepăsare faţă de sens. *12

Dar cu toate că ideea corespondenţei exacte între o figură de stil şi o anumită „valoare expresivă" trebuie părăsită, nu este imposibil să se stabilească o legătură determinată între anumite trăsături şi anumite efecte stilistice. Un mijloc de stabilire a acestei legături este să se arate că anumite figuri de stil revin mereu, combinate ou alte figuri care se repetă, 5 n pasta je cu un anumit ton specific: sublim, comic, graţios sau naiv. Se poate susţine, aşa cum face W.K. Wimsatt, că simpla repetare a unui procedeu stilistic nu ne îndreptăţeşte să-l considerăm lipsit de sens; „Anumite construcţii gramaticale se repetă, ca şi declinările şi conjugările; dar ele sunt totuşi forme expresive". *13 (e) Nu trebuie să ne mulţumim, uimind modelul antichităţii clasice, să împărţim stilurile în elevate şi vulgare, atice şi asiatice etc.; suntem în măsură să elaborăm scheme complexe, ea acelea propuse de Wilhelm Schneider în Ausdruckswerte der deutschen Sprache (Valorile expresive ale limbii germane – 1931). În funcţie de relaţiile dintre cuvinte şi obiecte, stilurile pot fi împărţite în conceptuale şi senzitive, succinte şi prolixe sau în minimalizatoare şi amplificatoare, categorice şi vagi, liniştite şi agitate, vulgare şi elevate, simple şi înflorate: în funcţie de relaţiile dintre cuvinte, ele pot fi clasificate în: tensionate şi destinse, plastice şi muzicale, netede şi aspre, incolore şi colorate; în funcţie de relaţiile dintre cuvinte şi întregul sistem al limbii, pot fi deosebite stiluri orale şi stiluri scrise, stiluri şablon şi stiluri individuale; iar în funcţie de relaţiile dintre cuvinte şi autor, stilurile pot fi împărţite în obiective şi subiective.14 Asemenea clasificări pot fi aplicate, practic, tuturor exprimărilor lingvistice; dar, evident, majoritatea exemplelor sunt luate tun opere literare şi sunt folosite pentru analiza stilului literar. Astfel concepută, stilistica pare că a găsit o cale de mijloc justă între vechiul studiu nesistematic al figurilor de stil, bazat pe clasificările retoricii, şi speculaţiile mai pretenţioase, dar

mai puţin concrete, privind stilurile de epocă (goticul, barocul etc.).

Din nefericire, mare parte dintre aceste studii au fost inspirate fie de intenţii îngust normative – care reduc stilistica la recomandarea unui anumit stil de expunere „mijlociu", cu respectivele idealuri de precizie şi claritate, şi deci la o disciplină pedagogică – fie de exaltarea naţionalistă a unei anumite limbi. Mai cu seamă savanţii germani se fac vinovaţi de generalizări fanteziste privind deosebirile dintre principalele limbi europene. Chiar şi eminenţi savanţi ca Wachssler, Vossler şi DeutschbeinG se complac în ipoteze care nu pot fi verificate cu adevărat şi trag concluzii pripite despre psihologia naţională. Asta nu înseamnă că am nega existenţa unei probleme: punctul de vedere „behaviorist", potrivit căruia toate limbile sunt egale, ne pare categoric absurd când comparăm o limbă fără o literatură dezvoltată cu una din marile limbi europene. Marile limbi europene se deosebesc mult sub aspectul sistemului sintactic, al expresiilor idiomatice şi al altor convenţii, fapt pe care îl descoperă orice traducător. Pentru anumite exprimări, engleza, sau franceza, sau germana, poate fi mai puţin potrivită decât una dintre rivalele ei. Dar deosebirile se datoresc fără îndoială influenţelor sociale, istorice şi literare care, cu toate că pot fi identificate, n-au fost încă destul de profund cercetate pentru a permite reducerea lor la psihologiile naţionale de bază. Pentru moment stilistica „comparată" pare a fi o ştiinţă a viitorului îndepărtat.

Aplicarea în scopuri pur literare şi estetice a stilisticii limitează sfera ei la studiul unei opere literare sau ai unui grup de opere ce urmează a fi caracterizate prin prisma funcţiei şi sensului lor estetic. Stilistica nu va face parte integrantă din ştiinţa literară decât dacă va pune acest interes estetic în centrul preocupărilor ei; dar atunci va constitui o parte importantă a acestei discipline, deoarece caracteristicile concrete – ale unei opere literare nu pot fi identificate şi definite decât prin metodele stilistice. Există două metode posibile de realizare a unei astfel de analize stilistice. Cea dintâi porneşte de la analiza sistematică a limbii operei literare şi interpretează trăsăturile ei având în vedere scopurile estetice ale operei, „sensul ei total". Atunci stilul ne apare ca sistemul, lingvistic individual al unei opere sau al unui grup de opere. Cea de-a doua metodă, care nu este în contradicţie cu prima, constă în a studia suma trăsăturilor individuale prin care sistemul lingvistic individual al operei se deosebeşte de alte sisteme asemănătoare. Această metodă se bazează pe contrast: observăm

abaterile de la folosirea normală a limbii şi căutăm să descoperim scopul lor estetic, în limbajul obişnuit nu se pune accentul pe sonoritatea cuvintelor, pe ordinea cuvintelor, sau pe structura propoziţiei. Primul pas în analiza stilistică îl constituie studierea abaterilor de la exprimarea normală, cum ar fi repetiţiile de sunete, inversiunile, construcţiile bazate pe o complicată ierarhie e. propoziţiilor, care toate trebuie să îndeplinească o funcţie estetică anumită, cum ar fi sublinierea sau clarificarea sau, dimpotrivă, estomparea distincţiilor sau ermetizarea exprimării dictate de consideraţii estetice. (f)

La unele opere şi la undi autori această analiză este relativ uşoară. Schemele sonore şi comparaţiile luate din povestirile medievale despre animale pe care le găsim în Euphues de Lyly sunt cât se poate de evidente. *16 Spenser, care, după părerea lui Ben Jonson, n-a scris „în nicio limbă", foloseşte un sistem de arhaisme, neologisme şi provincialisme uşor de analizat. *17 Milton nu numai ca foloseşte un vocabular latinizat, în care cuvintele engleze au sensul arhetipurilor lor, dar dă propoziţiilor o topică specifică. Limba lui Gerard Manley Hopkins se caracterizează prin prezenţa unor cuvinte saxone şi dialectale prin ocolirea cu grijă a vocabularului latin, susţinută teoria şi de mişcarea promotorilor germanismelor în limba engleză, precum şi printr-o tehnică specială de derivare şi compunere a cuvintelor. *18

Nu este greu să se analizeze stilul unor autori categoric „manieraţi" cum ar fi Carlyle, George Meredith, Walter Pater sau Henry James sau chiar al unor autori care, deşi nu au mare importanţă artistică, au cultivat anumite particularităţi de exprimare.

În numeroase alte cazuri, va fi însă mult mai greu să se identifice şi să se definească particularităţile stilistice ale unui autor. Este nevoie de o ureche fină şi de un subtil spirit de observaţie pentru a distinge o trăsătură care se repetă, mai ales la scriitori care, aşa cum este cazul multor dramaturgi elizabetani sau al multor eseişti din secolul al XVIII-lea, folosesc un stil uniform. Trebuie să privim cu rezervă afirmaţii ca aceea a lui J.M. Robertson care susţine că anumite cuvinte sau „expresii idiomatice" ar reprezenta signaturile exclusive ale unor scriitori ca Peele, Greene, Marlowe şi Kyd. *19 În numeroase cercetări de acest fel analiza stilistică este combinată fără discernământ cu studiul unor legături de ordin tematic, al izvoarelor şi al altor aspecte, cum ar fi, de pildă, acela al aluziilor repetate, în

asemenea cazuri, stilistica nu este altceva decât un instrument pus în slujba unui scop străin: identificarea unui autor, stabilirea autenticităţii unei opere, o muncă de detectiv care poate, cel mult, să pregătească terenul pentru cercetarea literară.

Spinoase probleme practice decurg din existenţa unor stiluri predominante, din capacitatea anumitor scriitori de a crea o modă şi de a-i determina pe alţii să i se supună, înainte, ideea de gen literar a exercitat o puternică influenţă asupra tradiţiei stilistice. La Chaucer, de pildă se constată mari deosebiri între stilul diferitelor naraţiuni incluse în Povestirile din Canterbury şi, în general, sulul operelor sale din perioade diferite şi aparţinând unor tipuri literare diferite, în secolul al XVIII-lea, oda pindarică, satira, balada aveau fiecare un vocabular şi un stil obligatoriu. „Stilul poetic" era limitat la anumite genuri, în timp ce în genurile inferioare era permis sau chiar recomandat vocabularul comun. Chiar şi Wordsworth, în ciuda faptului că a condamnat stilul poetic, într-un fel scria când compunea o odă, un poem topografic ca Ţintern Abbey, şi în alt fel scria când compunea un sonet miltonian sau o „baladă lirică". Dacă vom ignora aceste deosebiri, zadarnic vom încerca să caracterizăm stilul unui scriitor care a cultivat multe genuri sau oare – a avut o lungă evoluţie personală. De pildă, credem că este mai nimerit să vorbim despre „stilurile" lui Goethe, deoarece uriaşele deosebiri dintre stilul Sturm und Drang de la începuturile carierei sale, stilul perioadei clasice şi maniera târzie, pompoasă şi complicată din Afinităţile elective suit ireconciliabile.

Această metodă de analiză stilistică – oare constă în a concentra atenţia asupra particularităţilor stilului, asupra trăsăturilor care îl deosebesc de sistemele lingvistice înconjurătoare – implică primejdii evidente. Ni se poate întâmpla să acumulăm observaţii izolate, specimene ale unor trăsături caracteristice şi să uităm că opera literară este un întreg. Ni se poate întâmpla să subliniem peste măsură „originalitatea", individualitatea, elementele personale. Este preferabil să încercăm a cerceta un stil în mod complet şi sistematic, pe baza unor principii lingvistice, în U.R.S.S., Viktor Vinogradov a scris studii magistrale despre limba lui Puşkin şi Tolstoi. În Polonia şi în Cehoslovacia, stilistica sistematică a atras mulţi cercetători de valoare; în Spania, Dămaso Alonso s-a ocupat de analiza sistematică a poeziei lui Gongora, iar Amado Alonso a analizat cu sensibilitate stilul poetic al lui Pablo Neruda. *20 Pericolul inerent metodei este urmărirea

idealului de a realiza lucrări exhaustive din punct de vedere „ştiinţific". Cercetătorul ar putea uita că efectul şi accentul artistic nu sunt identice cu simpla frecvenţă a unui procedeu. Astfel, de pildă, Joséphine Miles, lăsându-se indusă în eroare de date statistice, a făcut greşeala de a exagera importanţa elementului prerafaelit în stilul lui Gerard Manley Hopkins. *21

Analiza stilistică se dovedeşte mai rodnică pentru studiul literar atunci când poate stabili un principiu unificator, un ideal estetic general, prezent în întreaga operă. Dacă luăm, de exemplu, un poet descriptiv din secolul al XVIII-lea cum ar fi James Thomson, vom putea arăta că trăsăturile stilului său se înlănţuie. Versul alb miltonian impune o anumită selecţie a vocabularului.

Vocabularul face necesară perifrază, iar perifraza implică o tensiune între cuvânt şi lucru: obiectul nu este numit, ci se enumera calităţile lui. Punerea accentului pe însuşiri şi enumerarea lor implică descriere; şi modul special de descriere a naturii practicat în secolul al XVIII-lea implică o anumită filosofie, implică o teleologic. În cartea sa despre Pope şi în eseurile privind stilul poetic al secolului al XVIII-lea, Geoffrey Tillotson a cules numeroase observaţii pătrunzătoare de acest fel, de pildă, despre ideologia specială a stilului poetic, despre „nomenclatura lui fizico-teologică", cum o numeşte el; dar n-a reuşit să le integreze într-o analiză completă a stolului. *22 Desigur, ar fi greşit să se considere că această procedură, oare, pornind de la consideraţii privind metrica, ajunge la probleme de conţinut şi chiar de filosofie, acordă vreo prioritate, logică sau cronologică, vreunuia dintre aceste elemente, în mod ideal, ar trebui ca, plecând din orice punct, să ajungem la aceleaşi rezultate.

Acest tip de demonstraţie ne arată că analiza stilistică poate să ne ducă lesne la probleme de conţinut, în chip intuitiv, nesistematic, criticii de mult timp au început să analizeze stilul ca expresia unor atitudini filosofice speciale. În al său studiu despre Goethe, Gundolf a analizat cu deosebit discernământ limba versurilor din prima perioadă de creaţie a marelui scriitor german, arătând modul în care limbajul dinamic al poetului reflectă orientarea lui spre o concepţie dinamică despre natură. *23 Herman Nohl a încercat să demonstreze că trăsăturile stilistice pot fi asociate cu cele trei tipuri de filosofie stabilite de Dilthey". *24

Cercetătorii germani au elaborat şi o metodă de studiu mai

sistematică, cunoscută sub numele de Motiv und Wort, bazată pe prezumţia că ar exista un paralelism între trăsăturile lingvistice şi elementele conţinutului. Leo Spitzer a aplicat de timpuriu această metodă, investigând recurenţa unor motive cum sunt sângele şi rănile în scrierile lui Henri Barbusse, iar Josef Körner a studiat în mod exhaustiv motivele din scrierile lui Arthur Schnitzler. *25 Mai târziu, Spitzer a încercat să stabilească o corelaţie între filosofia autorului şi trăsăturile stilistice care se repetă; de pildă, el a stabilit o legătură între stilul plin de repetiţii al lui Péguy şi crezul său bergsonist, precum şi între stilul lui Jules Romains şi unanimismul acestuia. Analiza miturilor ţesute în jurul cuvintelor de Christian Morgenstern (autorul unor versuri absurde, vag comparabile ou creaţia poetică a lui Lewis Carroll) dovedeşte că acesta probabil că a citit studiul îmbibat de nominalism al lui Mauthner, Kritik der Sprache (Critica limbii), din care a tras concluzia că limba „nu face decât să arunce noi văluri peste o lume impenetrabil de obscură". *26

Unele dintre lucrările lui Leo Spitzer merg foarte departe în ceea ce priveşte deducerea caracteristicilor psihologice ale unui autor din trăsăturile stilului lui. Opera lui Proust se pretează pentru un asemenea exerciţiu; în scrierile lui Charles Louis Phillipe se constată repetarea frecventă a construcţiei à cause de care a fost interpretată ca o pseudoobjektive Motivierung, implicând credinţa într-un fatalism melancolic, oarecum personal; la Rabelais, Spitzer analizează modul în care, folosind o rădăcină cunoscută, cum este, de pildă, Sorbonne, Rabelais o combină cu zeci de sufixe fantastice pentru a crea nenumărate cuvinte de ocară (de exemplu, Sorbonnagre = Sorbonne + onagre, măgar sălbatic) şi trage concluzia că la Rabelais există un conflict între real şi ireal, între comedie şi oroare, între utopie şi naturalism. *27 Aici, ideea de bază este, după cum se exprimă Spitzer, aceea că *unei stări de excitaţie mintală*, *care constituie o abatere de la habitusul normal al vieţii noastre intelectuale*, *trebuie să-i corespundă*, *pe plan lingvistic*, *o abatere corespunzătoare de la exprimarea normală*. *28

Mai târziu Spitzer însuşi a recunoscut că stilistica psihologică nu se aplică *decât scriitorilor care gândesc prin prisma „geniului individual"*, *care au o manieră personală de a scrie*, *adică scriitorilor din secolul al XVIII-lea şi de mai târziu*; *în perioadele anterioare*, *scriitorul (chiar şi un Dante) căuta să exprime lucruri obiecţiile*, *într-un stă*

obiectiv. Tocmai ideea că „stilistica psihologică" nu este valabilă pentru scriitori mai vechi (Montaigne fiind o excepţie remarcabilă) m-a încurajat într-o altă tendinţă, existentă încă de la început în opera mea şi anume în tendinţa de a aplica artei literare o metodă structurală care caută să definească unitatea operei fără a recurge la personalitatea autorului. *29

Într-adevăr, stilistica psihologică, oricât de ingenioasă ar fi unele dintre sugestiile ei, comportă două obiecţii. Numeroase corelaţii despre care se pretinde că ar fi fost stabilite prin această metodă, de fapt nu se bazează pe concluziile trase din materialul lingvistic, ci îşi au originea mai degrabă într-o analiză psihologică şi ideologică a cărei confirmare este apoi căutată în limbă. Această procedură ar fi ireproşabilă dacă, în practică, confirmarea lingvistică n-ar fi adesea forţată sau bazată pe probe foarte slabe. Lucrările de acest fel consideră adesea că arta autentică sau mare trebuie să se bazeze pe experienţă, Erlebnis, un termen care aminteşte o versiune uşor revizuită a erorii metodei biografice. În plus prezumţia că există o corelaţie necesară între anumite procedee stilistice şi anumite stări de spirit se dovedeşte a fi greşită, de pildă, când vorbesc despre baroc majoritatea cercetătorilor germani pornesc de la premisa că între un limbaj dens, obscur, încâlcit şi un suflet furtunos, nehotărât şi chinuit există o corespondenţă inevitabilă. *30 Dar un stil obscur, încâlcit, poate fi cultivat, desigur, şi de meşteşugari şi tehnicieni. Relaţia dintre suflet şi cuvânt este mai slabă şi mai indirectă decât se consideră în mod obişnuit. (g)

Aşadar, metoda psihologică germană de cercetare a stilului, Stilforschung, trebuie tratată cu multă rezervă. Adesea, ea nu este decât o psihologie genetică deghizată şi în mod sigur principiile ei sunt diferite de cele ale esteticii lui Croce, care de obicei e considerat a fi modelul ei. În sistemul Lui Croce, care este în totul monist, nu se poate face nicio deosebire între starea de spirit şi expresia lingvistică. Croce tăgăduieşte cu consecvenţă valabilitatea tuturor categoriilor stilistice şi retorice, deosebirea dintre stil şi formă, dintre formă şi conţinut şi, în cele din urmă, dintre cuvânt şi suflet, dintre expresie şi intuiţie. La Croce, această serie de identificări duce.la – o paralizie teoretică: o concepţie iniţial corectă despre implicaţiile procesului poetic este împinsă aut de departe, încât nu mai îngăduie să se facă niciun fel de distincţii. Acum ne este clar că, până la unirea lor finală, procesul de

creaţie şi opera, forma şi conţinutul, expresia şi stilul trebuie să fie, provizoriu, analizate separat, căci numai în felul acesta devin posibile interpretarea şi raţionalizarea care constituie procesul criticii.

Dacă putem caracteriza stilul unei opere sau al unui autor fără îndoială că putem caracteriza şi stilul unui grup de opere, ai unui gen: romanul gotic, drama elizabetană, poemul metafizic; fără îndoială că suntem în măsură să analizăm şi tipuri stilistice, cum ar fi stilul baroc al prozei secolului al XVII-lea. *31 Putem împinge generalizarea şi mai departe, încercând să analizăm stilul unei perioade sau al unei mişcări, în practică, acest lucru este extraordinar de greu de realizat cu precizie. Cărţi ca Le style poétique et la révolution romantique (Stilul poetic şi revoluţia romantică) a lui E. Barat sau Die Sprache des deutschen Impressionismus (Limba impresionismului german) a lui Luise Thon au identificat numeroase procedee stilistice sau particularităţi de sintaxă şi vocabular în întreaga creaţie a unei şcoli sau mişcări. *32 S-au înregistrat de asemenea realizări considerabile în privinţa caracterizării stilului poeziei germanice vechi. *33 Dar acestea sunt, în cea mai mare parte, stiluri colective, destul de uniforme ca natură, care pot fi tratate aproape ca opere ale unui singur autor, în schimb, caracterizarea stilului unor epoci întregi şi al unor mişcări literare, cum ar fi clasicismul şi romantismul, în totalitatea lor, întâmpină dificultăţi aproape de neînvins, deoarece aici este necesar să găsim numitorul comun al celor mai diferiţi scriitori, uneori chiar al unor scriitori din multe ţări.

Deoarece istoria artei a stabilit o serie de stiluri aproape unanim acceptate, cum sunt stilul clasic, stilul gotic, cel renascentist şi barocul, pare interesant să încercăm să transferăm aceşti termeni la literatură. Dar făcând aceasta, ne întoarcem la problema relaţiei dintre arte şi literatură, la problema paralelismului artelor şi la aceea a succesiunii marilor perioade ale civilizaţiei noastre.

<titlu> 15. Imaginea, metafora, simbolul, mitul

Când, după ce am clasificat poemele în funcţie de subiectul sau de tematica lor, ne întrebăm ce fel de exprimare este poezia şi când, în loc de a vedea în poezie o parafrazare a prozei, identificăm „sensul" unui poem cu întregul lui complex de straturi, găsim, ca strat poetic central, seria reprezentată de cei patru termeni din titlul capitolului de faţă. Unul dintre contemporanii noştri a susţinut că două dintre cele mai importante principii organizatoare ale poeziei sunt metrul şi

metafora; mai mult, chiar a afirmat că *metrul şi metafora „nu pot fi separate”, şi definiţia pe care o vom da poeziei se impune să fie suficient de generală pentru a include ambele noţiuni şi a explica interdependenţa lor*. *!

Teoria generală a poeziei pe care o implică această formulare a fost strălucit expusă de Coleridge în Biographia Literaria.

Se referă oare aceşti patru termeni la un singur element? Din punct de vedere semantic, termenii se suprapun; ei se referă în mod indubitabil la aceeaşi sferă de interese. S-ar putea spune că seria noastră – imaginea, metafora, simbolul şi mitul – reprezintă convergenţa a doua aspecte, amibele importante pentru teoria poeziei. Unul este particularitatea senzorială, sau universul senzorial şi estetic, care leagă poezia de muzică şi pictură şi o deosebeşte de filosofie şi ştiinţă; celălalt este „limbajul figurat” sau „tropologia” – exprimarea indirectă care foloseşte metonimia şi metafora, comparând parţial diferite lumi, precizându-şi temele prin traducerea lor în alte tipuri de limbaj. *2 Amândouă aceste aspecte constituie caracteristici, diferenţe, ale literaturii, prin oare ea se deosebeşte de limbajul ştiinţific, în loc de a aspira la crearea unui sistem de abstracţiuni exprimat consecvent printr-un sistem de monosemne, poezia creează un sistam de cuvinte unic, nerepetabil, fiecare cuvânt reprezentând în acelaşi timp şi un obiect şi un semn şi fiind folosit într-un mod care nu poate îi anticipat de niciun sistem dinafară poemului. *3

Dificultăţile semantice ridicate de subiectul pe care-l tratăm sunt considerabile şi nu pot fi biruite altfel decât fiind în permanenţă atenţi la modul în oare sunt folosiţi termenii în diferite contexte şi îndeosebi la noţiunile care le sunt polar opuse.

Problema imaginilor ţine atât de psihologie cât şi de studiul literaturii, în psihologie, cuvântul „imagine” înseamnă o reprezentare mintală, o amintire a unei experienţe senzoriale sau perceptuale trecute, nu neapărat a unei experienţe vizuale. Cercetările deschizătoare de noi drumuri efectuate de Francis Galten, în 1880, au căutat să stabilească în ce măsură oamenii sunt în stare să reproducă, vizual, trecutul; şi au dus la concluzia că oamenii se deosebesc simţitor în ceea ce priveşte puterea de reprezentare vizuală. Dar imaginile nu sunt numai vizuale. Psihologii şi esteticienii au făcut numeroase clasificări. Nu există numai imagini „gustative” şi „olfactive”, ci şi imagini termice şi de apăsare (chinestezice şi tactile). Există apoi

importanta distincţie dintre imaginile statice şi imaginile cinetice (sau dinamice). Imaginile colorate pot întrupa simboluri tradiţionale sau personale. Imaginile sinestezice (fără deosebire dacă sunt rezultatul unei anormale constituţii psihologice a poetului sau al convenţiei literare) transpun datele unui simţ în limbajul altui simţ, de pildă, transpun sunetele în culori. În sfârşit, există distincţia, utilă pentru cititorul de poezie, între imaginile „legate" şi imaginile „libere": cele dintâi, imaginile auditive şi musculare, apar în mod necesar chiar când citim numai pentru noi şi sunt aproximativ aceleaşi la toţi cititorii receptivi; celelalte imagini, vizuale şi de altă natură, diferă în mod apreciabil de la o persoană la alta sau de la un tip la altul. *4

Următoarele concluzii generale ale lui I.A. Richards, formulate în lucrarea sa Principles of Literary Criticism din 1924, ni se pare că sunt încă valabile:

Întotdeauna s-a atribuit prea multă importanţă calităţilor senzoriale ale imaginilor. Ceea ce dă forţă unei imagini nu este atât vioiciunea ei ca imagine cât caracterul ei de fenomen mintal legat într-un mod specific de senzaţie.

Eficacitatea imaginii decurge din faptul că ea reprezintă „o rămăşiţă" şi un „exponent" al senzaţiei. *5

De la imaginile văzute ca rămăşiţe şi exponente ale senzaţiilor putem trece cu uşurinţă la cea de-a doua linie ce străbate întregul domeniu de care ne ocupăm – anume linia analogiei şi comparaţiei. Chiar şi imaginile vizuale nu trebuie căutate exclusiv în poezia descriptivă; şi numai puţini dintre cei (are au încercat să scrie poezie „imagistică" sau „fizică" au izbutit să se limiteze la imaginile lumii exterioare. De fapt, nici nu au dorit acest lucru decât rareori. Ezra Pound, care a fost teoreticianul mai multor mişcări poetice, a definit imaginea nu ca o reprezentare picturală, ei ca fiind „acea reprezentare care într-o singură clipită reuşeşte să înfăţişeze un complex intelectual şi emoţional", să realizeze „unificarea mai multor idei disparate". Crezul imagistic afirma: „credem că poezia trebuie să redea exact particularul, nu să se ocupe de generalităţi vagi, oricât ar fi ele de… sonore". T.S. Eliot, în eseurile fin care îl ridică în slăvi pe Dante şi îl atacă pe Molton, ţine parcă în mod special să pună mai dogmatic accentul pe Bildlichkeit. Imaginaţia lui Dante, spune el, „este o imaginaţie vizuală". El foloseşte alegoria şi, „pentru un bun poet, alegoria înseamnă «imagini vizuale clare», în schimb, din nefericire,

imaginaţia lui Milton este o „imaginaţie auditivă". Imaginile vizuale din L'Allegro şi din II Penseroso sunt, *toate, generale… Milton nu vede un anumit plugar, o anumită lăptăreasă sau un anumit păstor… efectul senzorial al acestor versuri ţine în întregime de ureche şi este legat de noţiunile de plugar, lăptăreasă şi păstor*. *6

În toate aceste afirmaţii, accentul cade mai mult pe caracterul particular al imaginii şi pe asocierea unor lumi diferite (pe calea analogiei, de pildă, alegoria; sau pe calea „unificării unor idei disparate") decât pe elementul senzorial. Imaginea vizuală este o senzaţie sau o percepţie, dar în acelaşi timp ea reprezintă, se referă la ceva invizibil, la ceva „lăuntric". Ea poate fi, simultan, atât prezentare cât şi reprezentare (de pildă, imaginea lui Tennyson: the black bat night has flown – „noaptea, negru liliac, a zburat"… sau imaginea lui Marvell: Yonder all before uslie Desarts of vast eternity – „Colo, în faţa noastră, se-ntind pustiurile nesfârşitei veşnicii"). Imaginea poate consta într-o „descriere" sau (ca în exemplele noastre) într-o metaforă. Dar imaginile care nu sunt prezentate ca metafore, ca văzute de „ochiul minţii", nu pot fi şi ele simbolice? Nu este oare fiecare percepţie selectivă? *7

Middleton Murry, care consideră că „metafora" şi „comparaţia" sunt legate de „clasificările formale" ale retoricii, recomandă folosirea termenului de „imagine" pentru ambele noţiuni, dar ne previne că trebuie „să respingem cu hotărâre teza potrivit căreia imaginea ar fi exclusiv sau predominant vizuală". Imaginea „poate fi vizuală, poate fi auditivă" sau „poate fi în întregime psihologică". *8 La scriitori atât de deosebiţi ca Shakespeare, Emily Brontë şi Poe putem vedea că adesea atmosfera (un sistem de elemente de recuzită) reprezintă o metaforă sau un simbol: marea înfuriată, furtuna, pârloaga pustie, castelul în ruină de pe malul lacului rece şi sumbru.

Ca şi cuvântul „imagine", cuvântul „simbol" a dat şi el numele unei anumite mişcări literare. *9 Ca şi cuvântul „imagine", el continuă să apară în contexte şi cu sensuri foarte diferite. El apare ca noţiune în logică, matematică, semantică, semiotică şi epistemologie; el are, de asemenea, o îndelungată tradiţie în domeniul teologiei („simbol" este sinonim cu „crez"), al liturgicii, al artelor frumoase şi al poeziei. Elementul comun în toate aceste accepţiuni curente îl constituie probabil ideea unui element care înlocuieşte, care reprezintă un alt element.

Dar verbul din limba greacă, care înseamnă a alătura, a compara, sugerează că la origine a existat ideea analogiei dintre semn şi obiectul desemnat. De altfel ea se mai păstrează în unele dintre accepţiunile moderne ale termenului. „Simbolurile" algebrice şi logice sunt semne convenţionale; dar simbolurile religioase sunt bazate pe o relaţie intrinsecă între „semn" şi obiectul desemnat, o relaţie metonimică sau metaforică: Crucea, Mielul Domnului, Păstorul cel Bun. Este de dorit ca în teoria literară cuvântul să fie folosit în acest sens: de obiect care se referă la alt obiect, dar care solicită atenţie şi în sine, ca reprezentare. *10

Există o concepţie care vorbeşte de „simbolism pur", fie reducând religia şi poezia la imagini senzoriale rânduite conform unui ritual, fie nesocotind „semnele" sau „imaginile" prezentate, în numele realităţilor transcendentale, morale sau filosofice, aflate dincolo de ele. O altă concepţie consideră simbolismul drept ceva calculat şi făcut cu bună ştiinţă, drept o traducere mintală deliberată a conceptelor în termeni ilustrativi, pedagogici, senzoriali. Dar, după cum spune Coleridge, în vreme ce alegoria nu reprezintă decât „transpunerea unor noţiuni abstracte într-un limbaj, pictural, care nu este nici el altceva decât rezultatul unei abstractizări a obiectelor ce cad sub simţuri…", simbolul *se caracterizează prin exprimarea speciei în individ, sau a genului în specie… şi mai presus de orice, prin exprimarea eternului prin şi în efemer*. *11

Există oare vreo trăsătură importantă prin care „simbolul" se deosebeşte de „imagine" şi de „metaforă"? În primul rând, deosebirea constă, credem noi, în repetarea şi persistenţa „simbolului". O „imagine" poate fi folosită o dată ca metaforă, dar dacă revine cu insistenţă, atât ca prezentare cât şi ca reprezentare, ea devine un simbol sau chiar o parte componentă a unui sistem simbolic (sau mitic). Despre poeziile lui Blake: Songs of Innocence (Cântecele inocenţei) şi Songs of Experience (Cântecele experienţei), J.H. Wicksteed scrie: „În aceste poezii există relativ puţin simbolism propriu-zis, dar găsim, în schimb, folosirea permanentă şi abundentă a metaforei simbolice". Yeats a scris de timpuriu un eseu despre „Simbolurile predominante" din poezia lui Shelley.

În poezia lui, în afară de nenumărate imagini care nu au precizia simbolurilor, găsim numeroase imagini care sunt în mod cert simboluri şi pe care, cu trecerea anilor, a început să le folosească cu un

scop din ce în ce mai deliberat simbolic

— Asemenea imagini sunt, de pildă, peşterile şi turnurile. *12

Un fenomen oare se produce ou o frecvenţă impresionantă constă în transformarea a ceea ce este „concret" în operele de debut ale unui scriitor, în „simboluri" ale operelor sale ulterioare. Astfel, în primele lui romane, Henry James descrie cu râvnă şi foarte amănunţit persoane şi locuri, în vreme ce în romanele – de mai târziu toate imaginile devin metaforice sau simbolice. Ori de câte ori se discută simbolismul poetic, este posibil să se simtă nevoia de a se face o distincţie între „simbolismul particular" al poetului modern şi simbolismul larg accesibil al poeţilor din trecut. Această constatare conţinea, cel puţin la început, o învinuire; dar sentimentele şi atitudinile noastre faţă de simbolismul poetic continuă să rămână în mare măsură ambivalenţe. Opusul termenului de „particular" este greu de găsit: dacă am opta pentru convenţional" sau „tradiţional", am veni în contradicţie cu dorinţa noastră ca poezia să fie nouă şi surprinzătoare. „Simbolismul particular" implică un sistem, şi un cercetător atent poate afla cheia oricărui „simbolism particular" la fel cum un criptograf poate descifra un mesaj străin. Multe sisteme personale (cele ale lui Blake şi Yeats, de pildă) conţin numeroase simboluri tradiţionale, chiar dacă acestea nu sunt cele mai bine cunoscute sau cele acceptate în mod curent. *13

La polul opus „simbolismului personal" şi „simbolismului tradiţional", găsim un fel de simbolism public, „natural" oare prezintă şi el o serie de dificultăţi. Unele dintre cele mai bune poezii ale lui Robert Frost folosesc simboluri naturale a căror semnificaţie ne este greu s-o controlăm: ne gândim la The Road Not Taken (Drumul neurmat), Walls (Ziduri), The Mountain (Muntele), în poemul Stopping by Woods (Popas lângă pădure), expresia miles to go before I sleep (mai am mile de străbătut până să pot dormi) este o afirmaţie pe care o poate face orice călător; dar în limbajul simbolismului natural „a. dormi" înseamnă „a muri"; şi dacă prin contrast asociem woods arc lovely dark and deep („pădurea e frumoasă, umbroasă şi adâncă") – observând caracterul panegiric al celor trei adjective – cu obligaţia morală şi socială exprimata în promises to keep (promisiuni ce trebuie îndeplinite), nu putem respinge cu desăvârşire identificarea, făcută în treacăt, fără insistenţă, a contemplaţiei estetice cu un fel de dizolvare a individului ca persoană ou răspundere.

Credem că niciun cititor constant de poezie nu-l va interpreta greşit pe Frost; dar, în parte datorită simbolismului său natural, Frost a atras un cerc larg de cititori dintre care unii, după ce întrevăd posibilitatea interpretării simbolice, aplică mecanic această interpretare atât simbolurilor naturale cât şi celorlalte figuri de stil, atribuind plurisemnelor sale o fixitate şi o rigiditate străine de natura expresiei poetice, şi în special de aceea a limbajului poetic contemporan. *14 (a)

Cel de al patrulea termen pe care-l analizăm este acela de „mit", care în Poetica lui Aristotel apare cu sensul de intrigă, structură narativă, „fabulaţie". Antonimul şi contrapunctul lui este logos. „Mitul" este naraţiunea, povestirea ca gen opus dizertaţiei dialectice, expunerii; el reprezintă, de asemenea, exprimarea iraţională sau intuitivă în contrast cu exprimarea filosofică sistematică: mit este tragedia lui Eschil în comparaţie cu dialectica lui Socrate. *15

Mitul", un termen îndrăgit de critica modernă, este asociat cu o importantă sferă de gândire, care cuprinde religia, folclorul, antropologia, sociologia, psihanaliza şi artele frumoase, în mod obişnuit el este opus termenilor de „istorie", de „ştiinţă", de „filozofie", de „alegorie", sau de „adevăr". *16

În secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, în epoca luminilor, termenul a avut în general o implicaţie peiorativă: un mit era o ficţiune – neadevărată ştiinţific sau istoric. Dar încă în Scienza Nuova a lui Vico, accentul s-a schimbat, punându-se pe ceea ce, de la romanticii germani, de la Coleridge, Emerson şi Nietzsche încoace, a devenit, treptat, dominant – ideea că „mitul" – asemeni poeziei – este un anumit gen de adevăr sau un echivalent al adevărului, nu un rival, ci un complement al adevărului istoric sau ştiinţific. *17

În perspectivă istorică, mitul apare după ritual şi legat de acesta; el este „partea vorbită a ritualului; el este povestea pe care o reeditează ritualul". Ritualul este oficiat pentru un grup social de către preotul acestuia în scopul de a îndepărta o urgie sau de a obţine ceva; el este un agendum care trebuie să se repete periodic, întocmai ca recoltele şi ca actul de perpetuare a rasei umane, ca iniţierea tinerilor în cultura societăţii lor, ca grija pentru asigurarea celor trebuincioase morţilor pe tărâmul celălalt. Dar, într-un sens mai larg, prin mit se înţelege orice povestire anonimă care vorbeşte despre originile şi destinele lucrurilor: aşa sunt explicaţiile pe care o societate anumită le

oferă tinerilor spre a răspunde la întrebarea de ce a fost creată lumea şi de ce trăim cum trăim, imaginile ei pedagogice despre natura şi soarta omului. *18

Pentru teoria literară – cele mai importante elemente ale mitului sunt, probabil, imaginea sau tabloul, elementul social, elementul supranatural (sau non-naturalist sau iraţional), naraţiunea sau povestirea, elementul arhetipic sau universal, reprezentarea simbolică, sub forma unor evenimente petrecute aievea, în timp, a idealurilor noastre eterne, elementul programatic şi eshatologic, elementul mistic. Apelând la mit, gândirea contemporană se poate axa pe oricare din aceste elemente, tratându-l în contextul celorlalte. Astfel, Sorel consideră că „greva generală" a tuturor muncitorilor din lume este un „mit", în sensul că, deşi acest ideal nu va deveni niciodată un fapt istoric, se impunea ca el să fie prezentat ca un eveniment istoric viitor, pentru a mobiliza şi dinamiza muncitorii; mitul înseamnă program. Tot astfel, Niebuhr consideră că eshatologia creştină este mitică: a doua venire a lui Cristos pe pământ şi judecata de apoi înfăţişează drept evenimente viitoare lucruri care nu sunt decât evaluări morale şi spirituale actuale, permanente. *19 Dacă opusul mitului este ştiinţa sau filosofia, înseamnă că în mit lucrurile concrete, intuitiv picturale sunt opuse celor abstracte şi raţionale. De asemenea, în general, în cadrul acestei opoziţii, primordială pentru teoreticienii şi apologeţii literaturii, mitul are un caracter social, anonim, obştesc, în timpurile moderne, s-ar putea să izbutim să-i identificăm pe creatorii – sau pe unii dintre creatorii – unui mit; dar, dacă a fost acceptat de societate, dacă a primit „consimţământul credincioşilor", mitul îşi poate păstra statutul calitativ de mit chiar dacă autorul lui este uitat, puţin cunoscut sau neimportant pentru validarea mitului.

Termenul nu este lesne de definit: în prezent, el este folosit în contexte foarte diferite. Auzim vorbindu-se de pictori şi de poeţi care caută o mitologie; auzim vorbindu-se despre „mitul" progresului sau al democraţiei. Se vorbeşte despre „Renaşterea mitului în literatura universală". Dar auzim, de asemenea, spunându-se că noi nu putem crea mituri, nici nu putem crede în mod deliberat în ele şi nici nu le putem forţa să existe: mitului i-a succedat cartea, iar societăţii omogene a statului-cetate i-a urmat oraşul cosmopolit. *20

Oare omului modern îi lipseşte mitul – sau o mitologie, adică un sistem de mituri legate între ele? Părerea lui Nietzsche este că Socrate

şi sofiştii, „intelectualii", au distrus viaţa „culturii" greceşti, în mod similar, se susţine că Iluminismul a distrus „mitologia" creştină – sau a început distrugerea ei. Dar alţi autori consideră că omul modern are mituri superficiale, nepotrivite sau poate chiar „false", cum sunt, de pildă, mitul „progresului", sau al „egalităţii", sau al învăţământului general obligatoriu, sau aii igienei şi al confortului igienic modern pe care ni-l recomandă reclamele. Numitorul comun al acestor două concepţii pare să fie ideea (probabil corectă) că atunci când unele deprinderi de viaţă vechi, adânc înrădăcinate, bine închegate (ritualuri cu miturile lor corespunzătoare) sunt distruse de „modernism", mulţi oameni (sau toţi) sunt sărăciţi sufleteşte; deoarece nu pot trăi numai cu abstracţiuni, oamenii trebuie să-şi umple golul spiritual cu mituiri simple, improvizate, fragmentare (imagini a ceea ce ar putea fi sau ar trebui să fie). Când scriitorul vorbeşte despre necesitatea mitului, înseamnă că simte nevoia de a comunica cu societatea în care trăieşte, de a avea ca artist un statut recunoscut în cadrul societăţii. Simboliştii francezi au trăit într-o izolare pe care singuri o recunoşteau, erau specialişti ermetici, care credeau că poetul trebuie să aleagă între prostituarea comercială a artei lui şi puritatea şi răceala estetică. Dar Yeats, în ciuda veneraţiei lui pentru Mallarmé, a simţit nevoia unei comuniuni cu Irlanda; de aceea, a îmbinat mitologia tradiţională celtică ou propria lui versiune mitizantă a Irlandei moderne, în oare marii anglo-irlandezi de la începutul secolului al XVIII-lea (Swift, Berkeley şi Burke) sunt interpretaţi la fel de liber ca şi eroii americani în imaginaţia lui V'achel Lindsay. *21

Pentru numeroşi autori, mitul este numitorul comun al poeziei şi religiei. Există, desigur, o concepţie modernă (reprezentată de Matthew Arnold şi de I.A. Richards) potrivit căreia poezia va înlocui din ce în ce mai mult religia supranaturală, în oare intelectualii moderni nu mai pot crede. Dar s-ar putea susţine cu mai mult temei părerea că poezia nu va putea ţine locul religiei vreme îndelungată, deoarece ea nu-i poate supravieţui mult timp. Religia este un mister mai mare; poezia, un mister mai mic. Mitui religios reprezintă fundamentarea pe scară largă a metaforei poetice. De aceea, ridicându-se împotriva pozitiviştilor care „repudiază adevărul religios şi adevărul poetic, considerându-le ficţiuni", Philip Wheelwright afirmă că „formula de care avem nevoie este... o formulă mito-religioasă". Un exponent englez mai vechi al acestei idei este John

Dennis; un altul, relativ recent, este Arthur Machen. *22

Putem reproşa cercetării literare mai vechi faptul că a tratat numai pe dinafară şi superficial întreaga serie de noţiuni de care ne ocupăm (imaginea, metafora, simbolul, mitul). Privite, în cea mai mare măsură, drept podoabe şi ornamente retorice, ele nu erau studiate decât ca părţi detaşabile ale operelor în care apar. Noi considerăm însă că sensul şi funcţia literaturii se află în primul rând în metaforă şi mit. Trebuie să recunoaştem că există o gândire metaforică şi o gândire mitică, adică, pe de o parte, o gândire care se exprimă prin metafore, iar pe de altă parte, o gândire exprimată prin naraţiunea sau viziunea poetică. Toţi aceşti termeni ne îndreaptă atenţia tocmai asupra acelor aspecte ale operei literare oare unesc şi leagă componentele tradiţionale, „forma", şi „conţinutul". Aceşti termeni sunt orientaţi în amândouă direcţiile; ei indică, pe de o parte, tendinţa poeziei către „pictură" şi către „lume", iar pe de altă parte, tendinţa ei către religie sau către Weltanschauung. Când trecem în revistă metodele moderne de studiere a acestora, putem simţi această tensiune. Deoarece metodele mai vechi au tratat aceşti termeni ca procedee estetice (considerate şi acestea drept pur decorative), în prezent pericolul constă tocmai în punerea unui accent prea puternic pe Weltanschauung.

Retorilor scoţieni, care scriau la sfârşitul perioadei neoclasice, comparaţiile şi metaforele li se păreau, firește, ceva calculat, ceva artificial; în schimb, sub influenţa lui Freud, interpreţii din ziua de azi sunt înclinaţi să considere că toate imaginile pornesc din inconştient. Este nevoie de echilibru pentru a evita, pe de o parte, investigaţia retorică iar, pe de altă parte, biografia psihologică şi „goana după mesaj".

În ultimii douăzeci şi cinci de ani cercetările literare au urmărit atât aspectele teoretice, cât şi cele practice legate de aceste probleme. Adică s-a încercat stabilirea unor tipuri de figuri de stil sau, mai precis, de imagini poetice; şi, de asemenea, au fost dedicate monografii şi eseuri imagisticii anumitor opere sau anumitor poeţi (Shakespeare dovedindu-se un subiect preferat). Deoarece „critica practică" a progresat cu deosebit zel, posedăm câteva excelente şi pătrunzătoare lucrări teoretice şi metodologice care analizează atent ideile uneori cam superficiale ale specialiştilor.

Numeroase au fost strădaniile de a se reduce numărul mare de

figuri de stil care au fost aut de amănunţit clasificate – potrivit unor clasificări minuţioase, ar exista vreo două sute cincizeci – la două sau trei categorii. Una dintre clasificări împarte figurile de stil în „ornamente" şi „tropi" sau în „figuri sonore" şi „figuri ale simţurilor". O altă împărţire distinge între figurile „vorbirii" sau „figurile verbale" şi „figurile gândirii". Ambele dihotomii au însă defectul de a se referi la o structură externă, foarte superficială, căreia îi lipseşte funcţia expresivă. Astfel, în orice sistem tradiţional, rima şi aliteraţia sunt ambele considerate drept „scheme" fonetice, drept ornamente acustice; totuşi, noi ştim că atât rima iniţială cât şi rima finală pot sluji la închegarea sensului, pot funcţiona ca elemente de cuplaj semantic. Secolul al XIX-lea considera calamburul drept un „joc de cuvinte", drept „cea mai ieftină formă de spirit"; secolul al XVIII-lea, prin Addison, îl clasificase drept una dintre speciile de „fals spirit". Dar poeţii baroci şi moderni îl folosesc cu seriozitate pentru a obţine dublarea ideilor, precum şi ca „omofon" sau „omonim", ca „ambiguitate" deliberată. *23

Lăsând la o parte ornamentele, putem împărţi tropii, în mod adecvat, în figuri de stil bazate pe contiguitate şi figuri de stil bazate pe similitudine.

Figurile de stil clasice bazate pe contiguitate sunt metonimia şi sinecdoca. Raporturile pe care le exprimă acestea pot fi analizate logic sau cantitativ: înlocuirea cauzei prin efect, sau invers a recipientului prin conţinut; a atributului prin subiect. În sinecdocă, relaţiile dintre semn şi obiectul la care se referă acesta sunt considerate interne. Ni se oferă o mostră din ceva, o parte care reprezintă întregul, o specie care reprezintă genul, o materie oare sugerează forma care i se dă şi modul în care este folosită.

În familiarul pasaj de mai jos, din James Shirley, care ilustrează modul tradiţional de folosire a metonimiei, nişte obiecte convenţionale – instrumente sau unelte – reprezintă clase sociale:

Sceptre and crown must tumble down
And in the dust be equal made
With the poor crooked scythe and spade".

— Tron şi tiară au să piară! / în pământ le vor băga / Biata coasă şi cazma. (Traducerea tuturor versurilor din acest capitol aparţine lui Leon Leviţchi.)

Mai izbitor este „adjectivul transferat" metonimic, trăsătură

stilistică pe care o găsim la Vergiliu, la Spenser, la Milton, la Gray, la poeţii clasici: în Sansfoys dead dowry – Zestrea moartă a lui Sansfoy – epitetul trece de la posesor la obiectul posedat, în drowsy tinklings – clinchetele somnoroase (Gray) şi în merry bells – clopotele vesele (Milton), epitetele se referă la cei care poartă şi, respectiv, la cei oare fac să sune clopotele. Când musca cenuşie a lui Milton is winding her sultry horn – sună din trompeta ei fierbinte – epitetul evocă seara înăbuşitoare de vară legată, prin asociaţie, de bâzâitul muştei cenuşii. Toate aceste exemple, pe care le-am desprins din contextul lor, pot fi interpretate şi altfel, şi anume în sens animist. Depinde doar dacă acţionează logica asociativă stau, dimpotrivă, personificarea permanentă.

Despre poezia religioasă, catolică sau evanghelică, am putea crede că este inevitabil metaforică – şi aşa şi este în mare parte.

Totuşi, Isaac Watts, scriitorul neoclasic de imnuri, obţine un efect impresionant, mişcător şi în acelaşi timp măreţ, din metonimie:

When I survey the wondrous cross
On which the Prince of Glory died.
My richest gain I count but loss
And pour contempt on all my pride.
See, from his head, his hands, his şi de
Sorrow and love flow mingled down;
Did e ei such love and sorrow meet
Or thoms compose se rich a crown?"

— Când mă gândesc la preamărita cruce / Pe care-al Slavei Domn s-a săvârşit / Eu torn dispreţ pe-ntreaga mea mândrie / Căci pierdere e tot ce-am dobândit. // Din frunte, mini şi coapse-i curg şiroi / Durerea şi iubirea. Niciodată / N-au fost îngemănate-astfel, nici spini / N-au întocmit cunună mai bogată!

Un cititor obişnuit cu alt stil de epocă ar putea asculta acest imn iară să sesizeze că sorrow; – durere – şi Iove – iubire – sunt egale cu water – sudoare – şi blood – sânge. El a murit din iubire: iubirea este cauza; sângele, efectul. La Francis Queries, poet din secolul al XVII-lea, pour contempt – a turna dispreţ – ar sugera o metaforă vizuală; şi atunci figura de stil ar fi continuată – poate vorbindu-se de focul mândriei stins cu o găleată de dispreţ; dar în cazul nostru „a turna" este un intensificator semantic: îmi dispreţuiesc adânc, cum nu se poate mai mult, mândria.

Acestea sunt, în fond, sensuri foarte restrânse atribuite metonimiei, în ultima vreme au apărut concepţii mai îndrăzneţe despre metonimie ca mod literar, exprimându-se chiar ideea că metonimia şi metafora ar fi trăsăturile caracteristice a doua tipuri de poezie – poezia asociaţiei prin contiguitate, care operează într-o singură sferă lingvistică, şi poezia asociaţiei prin comparaţie, care pune alături o multitudine de lumi, făcând, aşa cum foarte expresiv se exprimă Bühler, un „cocteil de sfere" *24.

Într-o strălucită analiză critică a operei lui Whitman, D.S. Mirsky spune:

Imaginile separate, fracţionate, din Song of the Broad-Axe (Cântecul securii) sunt nesfârşite imagini metonimice, exemple, specimene de elemente care exprimă caracterul constructiv al democraţiei.

Am putea spune că metoda poetică obişnuită a lui Whitman este lărgirea sferei analizei, prezentarea detaliată a unor categorii mari, paratele. În poemele sale alcătuite pe baza paralelei, de pildă, în Song of Myself (Cântec despre mine însumi), el este stăpânit de dorinţa de a prezenta detaliile, indivizii, fragmentele drept părţi ale unui întreg, în ciuda slăbiciunii sale pentru înşiruiri, Whitman nu este de fapt nici pluralist, nici personalist, ci un monist panteist, iar efectul final al catalogărilor lui nu este complexitatea, ci simplicitatea. Mai întâi el îşi expune categoriile şi apoi şi le ilustrează copios.

Metafora, care c-a bucurat de atenţia teoreticienilor poeziei şi a retorilor încă de pe vremea lui Aristotel, oare întrunea ambele căutaţi, a atras, în ultimii ani, şi atenţia lingviştilor. Richards a protestat vehement împotriva prezentării metaforei ca o abatere de la limba normală, and, de fapt, ea este un mijloc caracteristic şi indispensabil al acesteia. În expresii ca „piciorul" scaunului, „braţul" fluviului şi „gâtul" sticlei se dau, prin analogie, numele unor părţi ale corpului omenesc părţilor unor obiecte neînsufleţite. Aceste extensiuni au fost însă asimilate de limbă şi, în general, nu mai sunt concepute ca metaforice, nici chiar de cei sensibili la literatură şi la limbă. Ele sunt metafore „ofilite" sau „tocite" sau „moarte". *26

Trebuie să facem o distincţie între metafora ca „principiu omniprezent al limbii" (Richards) şi metafora specific poetică. George Campbell susţine că de prima se ocupă lingvistul, iar de cea de a doua, stilistul. Lingvistul judecă cuvintele după etimologie; stilistul caută să

vadă dacă ele au „efectul metaforei asupra ascultătorului". Wundt refuză să considere drept metafore „transpoziţiile" lingvistice de tipul „piciorul" mesei sau „braţul" fluviului, susţinând că trăsătura metaforei adevărate este efortul chibzuit, intenţionat al celui care o foloseşte de a obţine un efect emotiv. H. Konrad face o deosebire între metafora „lingvistică" şi metafora „estetică", arătând că prima (de pildă, „piciorul" mesei) subliniază trăsătura dominantă a obiectului, în timp ce a doua urmăreşte să dea o nouă impresie despre obiect, „să-l învăluiască într-o nouă atmosferă". *27

Dintre cazurile greu de clasificat, probabil cel mai important este cel al metaforelor comune unei şcoli literare sau unei generaţii literare. Aşa sunt, de pildă, bone house – casa oaselor, swan-road – drumul lebedei, word-hoard – comoara cuvintelor şi alte metafore descriptive uzuale (kennings) folosite de poeţii oare au scris în engleza veche; „metaforele „fixe" ale lui Homer, ca „Aurora cu degetele trandafirii" (folosită de douăzeci şi şapte de ori în cântul întâi al Iliadei); „dinţii de mărgăritar", „buzele de rubine", „gâturile de fildeş" şi „pletele de aur" ale elizabetanilor; sau „câmpia de apă", „râurile de argint", „pajiştile smălţuite" ale clasicilor englezi de la începutul secolului al XVIII-lea. *28 Cititorilor moderni, unele dintre aceste metafore (în special cele din poezia anglo-saxonă) le par îndrăzneţe şi „poetice", în vreme ce majoritatea celorlalte le par ofilite şi demodate. Ignoranţa, desigur, poate conferi o nelegitimă aparenţă de originalitate primelor exemple ale unei convenţii poetice ou care cititorul nu este familiarizat, într-adevăr, metaforele etimologice ale unei limbi, care nu sunt „sesizate" de cei care o vorbesc ca limbă maternă, sunt luate întotdeauna de către străinii sensibili la analiză-drept realizări poetice individuale. *29 Pentru a simţi şi măsura intenţiile metaforice ale unui anumit poet este necesar să cunoaştem în mod temeinic atât convenţiile limbii, cât şi convenţiile literare. În poezia din engleza veche, bone-house şi word-hoard sunt fără îndoială de acelaşi tip ca şi „cuvintele înaripate" ale lui Homer. Ele fac parte din educaţia artistică a poetului şi fac plăcere ascultătorilor prin tradiţionalismul lor, prin faptul că aparţin limbajului profesional, ritual al poeziei. Elementul metaforic pe care-l conţin nici nu este sesizat în întregime, dar nici nu trece complet neobservat: la fel ca o bună parte a simbolurilor ecleziastice, aceste metafore pot fi considerate rituale. *30

În epoca noastră, în care cercetările de ordin genetic prezintă un

interes deosebit, s-a acordat, desigur, o atenţie considerabilă originilor metaforei, atât ca principiu lingvistic cât şi ca mod de viziune şi de acţiune literară. „Ontogenie repetă filogenia”; şi, invers, suntem încredinţaţi că putem reconstitui istoria culturii preistorice studiind în chip analitic societăţile primitive şi comportamentul copiilor.

După părerea lui Heinz Werner, metafora mu devine activă decât la popoarele primitive care au anumite lucruri tabu, anumite obiecte ale căror nume „proprii” nu se cade să fie pronunţate. *31 Ne vine imediat în minte talentul deosebit de care au dat dovadă evreii în ceea ce priveşte desemnarea lui Iehova, al cărui nume nu putea fi rostit, prin metafore ca Stâncă, Soare, Leu şi aşa mai departe, şi apoi ne vin în minte eufemismele din societatea noastră. Dar, desigur, frica nu este unica sorginte a invenţiei. Noi desemnăm prin metafore şi ceea ce iubim, ceea ce am dori să contemplăm şi să vedem sub toate unghiurile şi în toate luminile, şi oglindit într-un mod anume de focarul a fel de fel de lucruri asemănătoare.

Trecând de la originea metaforei lingvistice şi rituale la teleologia metaforei poetice, trebuie să ne referim la ceva mult mai cuprinzător – la întreaga funcţie a literaturii de imaginaţie, în concepţia noastră despre metaforă, patru vor fi elementele fundamentale: analogia, dubla viziune, imaginea senzorială revelatoare a imperceptibilului, proiectarea animistă. Aceste patru elemente nu sunt niciodată prezente în aceeaşi măsură: atitudinile variază de la naţiune la naţiune şi de la o perioadă estetică la alta. După părerea unui teoretician, metafora greco-romană este limitată aproape numai la analogie (constituind un paralelism cvasüegal), în timp ce das Bild (simbolizarea prin imagine) este o figură de stil specific germanică. *32 Această diferenţiere a culturilor pe baza figurilor de stil cu greu s-ar putea însă aplica la poezia italiană şi franceză, mai ales de la Baudelaire şi Rimbaud până la Valéry. Mai plauzibil ar fi să se susţină că acest criteriu permite stabilirea unor deosebiri între anumite perioade şi între anumite concepţii de viaţă dominante.

Fiecare stil de epocă are figurile lui de stil caracteristice care-i exprimă Weltanschauung-wl; în cazul figurilor de stil de bază, cum ar fi metafora, fiecare perioadă îşi are metoda ei metaforică specifică. Poezia neoclasică, de pildă, se caracterizează prin folosirea comparaţiei, perifrazei, epitetului ornat, epigramei, simetriei şi antitezei.

Poziţiile intelectuale posibile sunt reduse, în fiecare caz, la două sau trei, excluzându-se poziţiile pluraliste. Adesea cea de a treia poziţie este o poziţie de mijloc, de împăcare a ereziilor extreme menţionate:

Some foreign writers, some our own despise.

The ancients only, or the moderns, prize".

— Zic unii / Că-i prost ce scriu străinii, iar alţii, ce scrim noi, / Cei vechi doar, doar modernii au dat lucrări de soi.

În perioada barocului, figurile de stil caracteristice sunt paradoxul, oximoronul, catahreza. Acestea sunt figuri de stil creştine, mistice, pluraliste. Adevărul este complex. Există numeroase moduri de – cunoaştere, fiecare cu propria lui legitimitate. Unele tipuri de adevăr se cuvin, exprimate prin negaţie sau printr-o premeditată deformare. Despre Dumnezeu se poate vorbi antropomorfic, deoarece el i-a făcut pe om după chipul şi asemănarea sa; dar el este, de asemenea, transcendentalul Celălalt. De aceea, în religia barocă, adevărul despre Dumnezeu poate fi exprimat prin imagini analogice (Mielul, Mirele); el poate fi exprimat, de asemenea, prin perechi de termeni contradictorii sau opuşi, ca în expresia lui Vaughan deep but dazzling darkness (adânc, dar orbitor întuneric). Spiritului neoclasic îi plac distincţiile clare şi înlănţuirea logică a ideilor: treceri metonimice de la gen la specie, sau de la particular la specie. Spiritul baroc însă invocă un univers format din multe lumi, dar din lumi care sunt toate legate între ele într-un mod imprevizibil.

Din punctul de vedere al teoriei neoclasice despre poezie, figurile de stil tipice barocului sunt, desigur, à/è prost-gust, de „fals spirit" – fie denaturări intenţionate ale naturalului şi raţionalului, fie acrobaţii lipsite de sinceritate; iar din punct de vedere istoric, ele sunt expresii retorico-poetice ale unei epistemologii pluraliste şi ale unei ontologii supranaturaliste.

catahreza ne oferă un exemplu interesant, în 1599 John Hoskyns anglicizează termenul traducându-l prin „abuz" şi deplânge faptul că această figură de stil „este acum la modă..." El o consideră o expresie forţată, „mai – supărătoare decât o metaforă", şi citează a voice beautiful to his ears (o voce frumoasă urechilor lui) din Arcadia lui Sidney drept exemplu de termen vizual aplicat în mod abuziv la auz.

Pope (în The An of Sinking în Poetry – Arta de a te cufunda în poezie – 1728) citează mow a beard (a cosi barba) şi shave the grass (a

rade iarba) ca exemple de catahreză. George Campbell (în Philosophy of Rhetoric – Filosofia retoricii – 1776) citează ca pereche catahretică beautiful voice (voce frumoasă) şi melodious to the eye (melodios pentru ochi), deşi admite că „dulce. la origine aplicat la gust, poate fi acum aplicat la un miros, o melodie, un peisaj". Convins că metafora corectă foloseşte „obiectele senzaţiilor" pentru a indica „obiectele intelectului pur", Campbell deplânge compararea un oi obiecte ale simţurilor cu alte obiecte ale simţurilor. Pe de altă parte, recent, un stilist catolic (de gust baroc-romantic) defineşte catahreză ca o metaforă extrasă din asemănarea dintre două obiecte materiale şi recomandă studierea meritelor acestui trop pe care-l ilustrează prin figuri de stil – luate din Victor Hugo de tipul les perles de la rosée (perlele rouă) şi îl neige des feuilles (ninge cu frunze).

Un alt gen de metaforă, acceptata de sensibilitatea barocă, dar lipsită de gust în ochii neoclasicilor, exprimă lucruri măreţe prin lucruri umile: am putea-o numi metafora de diminuare sau metafora domestică. „Sferele" cel mai frecvent amestecate de poezia barocă sunt lumea naturală şi lumea meşteşugurilor şi artelor umane. Dar ştiind că arta este o imitaţie a naturii, neoclasicismul găseşte că asimilarea naturii cu arta este morbidă şi perversă. De pildă, în 1767, Thomas Gibbons critică folosirea tropilor bagatelizanţi şi „fantastici" şi citează ca exemple următoarele descrieri ale diferitelor momente ale Creaţiunii: plămădirea munţilor, smălţuirea mărilor mai mici, ajurarea marelui ocean şi traforarea stâncilor. *34

Unele metafore de tipul natură artă se menţin şi în poezia neoclasică, dar cu condiţia ca metafora să apară ca un epitet oţios. Pope, în ale sale Pastorals (Pastorale) şi în Windsor Forest (Pădurea de la Windsor) ne oferă exemple de acest fel:

Fresh rising blushes paint the watery glass (O proaspătă roşeaţă vopseşte oglinda apei); There blushing Flora paints th enamelled ground (acolo Flora cu obrajii rumeni vopseşte câmpul smălţuit). Dar versul era în general clar; şi Dryden, scriind în 1681, nu se ruşina să mărturisească că pe vremea când era copil, gin de a ca un copil:

Îmi amintesc că… îl consideram pe inimitabilul Spenser un poet mediocru în comparaţie cu traducerile psalmilor lui Du Bartas date în iveală de Sylvester şi cădeam în extaz când citeam aceste versuri:

Now when the winter's keen breath began
To chrystallize the Baltic ocean.

To glaze the lakes, to bridle up the Floods.
And periwig with snow the baldpate woods. * 35
— Când se porneşte-al iernii vânt avan.
Încremeneşte Balticul ocean.
Se-ncheagă lacuri, şuvoaie se înstrună.
Cu de omăt perucă argintie
Se-acoperă a codrului chelie.

Tânărul Milton, alt cititor al psalmilor lui Du Bartas, încheie a sa Nativity Ode (Odă la naşterea lui Hristos) cu o preţiozitate de acelaşi fel. T.S. Eliot reia tradiţia în celebrul început al poemului Prufrock.

When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table…"*
Când stă amurgul răstignit pe cer „/
Ca un bolnav, sub cloroform, pe masă…

Literatura barocă nu poate fi redusă la o singură trăsătură atât de uşor cum cred clasicii; cel mult îi putem rezuma stilul menţionând caracterul ei mai cuprinzător, gustul pentru ornamentaţia bogată în detrimentul purităţii, preferinţa nu pentru monofonie, ci pentru polifonie. Trăsăturile mai specifice sunt dorinţa de a surprinde, de a şoca dogma creştină a încarnării; apropierea pedagogică a noţiunilor îndepărtate sau elevate prin analogii cu lucruri din viaţa de toate zilele.

Până acum ne-am ocupat de natura limbajului figurat, punând accentul îndeosebi pe metonimie şi pe metaforă; şi am arătat că de la un stil de epocă la altul aceste figuri de stil pot avea caracteristici diferite.

Ne vom referi acum la unele cercetări oare tratează imaginile metaforice nu prin prisma istoriei literare, ci prin prisma criticii literare.

Două studii generale despre imaginile metaforice, unul american şi celălalt german, par să merite o prezentare specială.

În 1924, Henry Wells a publicat un studiu intitulat Poetic Imagery (Imagistica poetică) în care încearcă să stabilească o tipologie, şi anume pe baza tipurilor de imagini ilustrate mai ales de literatura elizabetană. Bogată în observaţii pătrunzătoare şi în generalizări sugestive, cartea reuşeşte într-o măsură mai mică să construiască un sistem. Wells Consideră schema sa drept atemporală, aplicabilă tuturor perioadelor, nu numai celei elizabetane; şi este convins că lucrarea sa este, nu evaluative, ci descriptivă. El susţine – că baza

cercetării lui este aranjarea unor grupuri de figuri de stil „așa cum se înșiră ele pe o scară ascendentă, de la cele mai simple, sau cele aproape literale, până la cele mai imaginative sau impresioniste"; dar socotește că scara „particularităților și intensității activității imaginative" nu are nicio legătură directă cu evaluarea figurilor de stil. Cele șapte tipuri de imagini pe care le stabilește, rânduite în ordinea fixată de el, sunt următoarele: imaginile decorative, voalate, violente (sau bombastice), radicale, intensive, expansive și exuberante. Acestea ar putea fi rearanjate într-un mod mai potrivit pe baza sugestiilor de ordin istoric și evaluativ făcute de Wells.

Din punct de vedere estetic, formele cele mai neprelucrate sunt imaginile violente și cele decorative, sau „metafora maselor" și metaforă artizanală. Imaginea decorativă, frecventă în Arcadia lui Sidney, este considerată „tipic elizabetană". Imaginea violentă, ilustrată de Thomas Kyd și de alți scriitori de la începutul epocii elizabetane, este caracteristică pentru perioadele timpurii ale unei culturi; dar, deoarece majoritatea oamenilor rămân la un nivel subliterar, ea aparține, prin producțiile subliterare, „oricărei perioade"; sociologic, imaginea bombastică constituie „o categorie mare și importantă din punct de vedere social a metaforei". În legătură cu valoarea acestor două tipuri, Wells consideră că ambelor „le lipsește elementul subiectiv necesar", că prea adesea, în loc de a stabili o legătură între „lumea externă a naturii și lumea lăuntrică a omului", ele leagă o imagine fizică de alta (ca în catahreză). În plus, atât la metaforele decorative cât și la cele violente, termenii raportului rămân separați, ficși, neinfluențați unul de altul. Aceasta spre deosebire de formele superioare de metaforă în care, după părerea lui Wells, fiecare termen acționează asupra celuilalt și îl modifică, astfel că din legătura lor ia naștere un al treilea termen, un sens nou.

Urcând pe scana valorilor, imaginile care urmează sunt cea exuberantă și cea intensivă; prima, o versiune mai subtilă a imaginii violente, iar cea de a doua, o versiune mai subtilă a imaginii decorative. Am lăsat în urina noastră formele simple de manifestare a forței sau a inventivității. Cu imaginea exuberantă am ajuns, din punct de vedere istoric, la Marlowe, primul dintre marii elizabetani, și la preromanticii Burns și Smart; această imagine, ne spune Wells, este „deosebit de importantă în numeroase poezii de debut". Ea juxtapune „doi termeni largi, valoroși din punct de vedere imaginativ"; ea pune față în față

două suprafeţe întinse, netede. Cu alte cuvinte, această categorie include comparaţiile libere, raporturile bazate pe categorii evaluative simple. Burns scrie:

My love is like a red, red rose…

My love is like a melody That's sweetly played în tune".

— Mi-e dragostea un roşu trandafir… / Mi-e dragostea precum o melodie / Cântată dulce şi armonios.

Trăsătura comună unei femei frumoase, unui proaspăt trandafir roşu şi unei melodii bine cântate este frumuseţea şi caracterul atrăgător; toate sunt, în felul lor, perfecte. Nu obrajii trandafirii fac ca femeia să fie ca un trandafir, nu vocea ei dulce o face asemeni unei melodii (analogii care ne-ar da imagini decorative); ea se aseamănă cu un trandafir nu prin culoare, prin materie sau prin structură, ci prin valoarea ei.

Imaginea intensivă a lui Weus este o imagine pe care cititorul şi-o poate uşor reprezenta, o imagine de tipul celor din manuscrisele cu miniaturi şi din procesiunile evului mediu, în poezie, ea este imaginea folosită de Dante şi, mai ales, de Spenser. Imaginea nu este numai dară, ci şi concentrată, schematică: infernul lui Dante, nu cel al lui Milton.

„Despre aceste metafore se spune mai des decât despre altele că sunt embleme sau simboluri". Personajele de procesiune din Lycidas – Camus cu mantia lui păroasă şi pălăria de rogoz şi sfântul Petru cu mitra şi cu cele două chei – sunt, de asemenea, imagini intensive. Ele sunt imagini emblematice, „de breaslă": pastorala şi elegia aveau ambele, la apariţia lui Milton, o serie de motive şi de imagini care se foloseau în mod curent. Pot exista atât imagini şablon cât şi „stiluri poetice" şablon. Caracterul tradiţional, instituţional al imaginii intensive şi legătura ei strânsă ou artele vizuale şi cu ceremoniile simbolice îl fac pe Wells s-o asocieze – gândindu-se la istoria culturii – cu religia conservatoare, ou evul mediu, ou biserica, cu catolicismul.

Cele trei categorii superioare sunt (luate, presupunem, în ordine ascendentă) imaginile voalate, cele radicale şi cele expansive. Pe scurt, imaginea voalată e imaginea poeziei clasice; cea radicală, a metafizicilor, în special a lui Donne; iar cea expansivă, mai ales a lui Shakespeare, precum şi a lui Bacon, Browne şi Burke. Caracteristicile comune ale acestor trei tipuri de imagini, care le situează la aceeaşi înălţime, sunt caracterul lor specific literar (faptul că nu se pretează la

reprezentarea picturală), caracterul intrinsec (gândirea metaforică), întrepătrunderea termenilor (caracterul fertil, creator al împerecherii lor).

Imaginea voalată, oare nu trebuie confundată cu imaginea ofilită sau banală, se menţine „sub nivelul vizibilităţii depline", sugerează concretul senzorial fără să-l proiecteze precis, cu claritate. Datorită lipsei tomurilor ascuţite această imagine este potrivită pentru scrierile contemplative: reprezentantul ei elizabetan este Samuel Daniel care a scris, în versuri admirate de Wordsworth şi Thoreau:

unless above himself he can
Erect himself, how poor a thing is man!"

— Ce jalnică fiinţă-i omul, dacă/ Nu poate pe el însuşi să se-ntreacă!

Dar Shakespeare este un maestru în folosirea acestei imagini. În Regele Lear, Edgar spune:

Men must endure
Their going hence, even as their coming hither;
Ripeness is all".

— Căci oamenilor le-a fost scris / Nu doar să vină-aici, ci şi să plece. / S-ajungi la împlinire-i totul.

Ripeness – pârgă, maturitate, împlinire – este o imagine voalată, luată din viaţa livezilor şi câmpiilor. Ea sugerează existenţa unei analogii între ciclurile naturale ale vegetaţiei, care se succed cu inevitabilitate, şi ciclurile vieţii. O generaţie neoclasică ar putea considera „mixte" unele dintre imaginile ascunse ale lui Shakespeare:

O how can summer's honey breath hold out
Against the wreckful siege of battering days.**

** Al verii suflu dulce cum să-nfrunte / Asediul crunt al zilelor-berbece?

Acest distih ar necesita o analiză minuţioasă, deoarece aici găsim o serie de figuri de stil suprapuse: „zilele" sunt folosite metonimic, îndemnând Timp, Vârstă şi apoi, prin metaforă, sunt prezentate ca asediind un oraş şi încercând, cu berbeci, să-l ia. Cine încearcă – asemenea unui oraş sau unui conducător de oraş – să „înfrunte" aceste asalturi? Tinereţea, comparată, prin metaforă, cu vara sau, mai exact, cu mireasma dulce a verii: mireasma florilor de vară este pentru pământ ceea ce este. răsuflarea dulce pentru corpul omenesc, o parte sau un complement al întregului. Dacă încercăm să

cuprindem perfect, într-o singură imagine, asediul şi răsuflarea, ne găsim în impas. Mişcarea imaginaţiei este rapidă şi, de aceea, eliptică. *37

Imaginea radicală – numită aşa probabil din cauză că termenii ei se întâlnesc numai la rădăcină, la un nivel logic invizibil, ca o cauză finală, şi nu prin alăturarea unor suprafeţe dare – este imaginea al cărei termen minor pare „ne-poetic", fie pentru că este prea plat şi utilitar, fie pentru că este prea tehnic, ştiinţific, savant Prin urmare, imaginea radicală. ia ca vehicul metaforic ceva ce nu are asociaţii emotive evidente, ce aparţine prozei abstracte sau practice.

*268

Astfel, Donne, în poezia lui religioasă, foloseşte multe figuri de stil de géomètre enflammé. De asemenea, în First Anniversary (Prima aniversare) el foloseşte o imagine pseudomedioală care, dacă nu ţinem seama de suprapunerea precizată a termenilor ei, pare orientată în mod perfid exact în direcţia greşită (adică peiorativă):

But as some serpents poison hurteth not
Except it be from the live serpent shot.
Se doth her virtue need her here, to fit
That unto us; she working more than it".

— Otrava unor şerpi poate s-omoare / Doar cât sunt vii. La fel, virtutea ei / Nu face rău cât nu-i şi ea aici; / Decât virtutea, dânsa e mai tare.

Acesta este probabil tipul caracteristic de imagine radicală. Un exemplu mai clar şi mai firesc ar fi imaginea compasului în Valediction Forbidding Mourning (Despărţire fără lacrimi) de Donne. Dar, aşa cum în mod subtil remarcă Wells, imagini radicale pot fi luate şi din sfere specific romantice – munţi, râuri şi mări – dacă se adoptă „o manieră analitică". *38

În sfârşit, există imaginea expansivă care, prin numele ei, este în opoziţie cu cea intensivă. Daică imaginea intensivă aparţine lumii medievale şi ecleziastice, cea expansivă este caracteristică gândirii profetice şi progresiste, „pasiunii puternice şi meditaţiei originale", culminând în cuprinzătoarele metafore filosofice şi religioase din poezia lui Burke, Bacon, Brownie şi mai ales în acelea ale lui Shakespeare. Prin definiţie, imaginea expansivă este o imagine în care fiecare termen deschide imaginaţiei o perspectivă largă şi fiecare termen îl influenţează puternic pe celălalt: „interacţiunea" şi

„întrepătrunderea" care, conform teoriei poetice moderne, reprezintă forme esenţiale de acţiune poetică, sunt bogat ilustrate de metafora expansivă. Putem lua exemple din Romeo şi Julieta:

Yet, wert thou as jar

As that vast shore washt with the farthest sea.

I should adventure for such merchandise.**

** Dar chiar de-ai fi un ţărm pierdut, scăldat / De cea mai necuprinsă dintre mări, / M-aş avânta spre asemenea scumpeturi.

şi din Macbeth:

Light thickens, and the crow Makes wing to the rooky wood: Good things of day begin to droop and drowse".

Lumina s-a ngroşat şi corbul/ Se-ndeamnă către codrul plin de ciori: / Iar lucrurile bune ale zilei se moleşesc şi-adorm.

În exemplul din urmă Shakespeare ne prezintă „un cadru metaforic al crimei" exprimat printr-o metaforă expansivă oare pune alături noaptea şi răul demonic, lumina şi bunătatea, dar nu într-un mod simplu, alegoric, ci prin mijlocirea particularului sugestiv şi al concretului senzorial: light thickens (lumina se îngroaşă); lucrurile droop and drowse (se moleşesc şi-adorm). Elementul poetic vag şi elementul poetic concret se krtünesc în versul Good things of day begin to droop and drowse (Iar lucrurile bune ale zilei se moleşesc şi-adorm). Treptat, pe măsură ce examinăm versul, ne dăm seama că subiectul şi predicatul acţionează unul asupra celuilalt; dacă începem cu verbul, ne întrebăm ce lucruri – păsări, animale, oameni, flori – se moleşesc sau adorm; apoi, sesizând caracterul abstract al subiectului, ne gândim că verbele ar putea avea înţeles metaforic, de „a înceta să vegheze", de „a da înapoi, cu teamă, în faţa puterii răului". *39

Anumiţi retori, printre care Quintilian, acordă o atenţie deosebită distincţiei dintre metaforele oare însufleţesc lucrurile neînsufleţite şi metaforele care prezintă drept neînsufleţite lucrurile însufleţite; dar în ochii lor această distincţie este în primul rând o distincţie între procedee retorice. La Pongs, autorul celei de-a doua tipologii a metaforei de care ne ocupăm, ea devine un contrast grandios între două atitudini polare – cea a imaginaţiei mitice, care proiectează personalitatea poetului asupra lumii externe a lucrurilor, care însufleţeşte natura, şi cea a imaginaţiei care îşi caută drumul într-o lume străină, care se scutură de subiectivitate. Toate posibilităţile exprimării figurate sunt epuizate de aceste două forme de

imaginaţie opuse, cea subiectivă şi cea obiectivă. *40

Prima formă a fost numită de Ruskin „sofismul patetic”; dacă ne gândim că această formă de imaginaţie urcă până la Dumnezeu şi coboară până la copac şi la piatră, am putea-o numi imaginaţie antropomorfică. *41 Un cercetător al simbolismului mistic a făcut observaţia că experienţele mistice cele mai înalte pot fi exprimate simbolic prin trei tipuri generale de raporturi pământeşti: 1) raporturi între obiecte neînsufleţite (amestecuri fizice şi combinaţii chimice: sufletul, asemuit cu o scânteie, sau ou o bucată de lemn, de ceară, sau de fier, arzând în focul divin; Dumnezeu privit ca apă fertilizatoare pentru pământul sufletului, sau ca un Ocean în care se varsă apele sufletului); 2) raporturi inspirate de diferitele moduri în care corpul omenesc îşi însuşeşte elementele esenţiale pentru viaţă:

În Scriptură, Dumnezeu este înfăţişat sub forma acelor lucruri de care este imposibil să ne lipsim cu desăvârşire – sub forma luminii şi aerului, care pătrund prin fiecare fisură, şi a apei, pe care, într-un chip sau altul, cu toţii o bem zilnic; *42

astfel, în ochii misticilor din lumea întreagă, Dumnezeu reprezintă hrana şi băutura sufletului, Punea, Peştele, Apa, Laptele, Vinul acestuia; 3) raporturi umane, precum cele dintre fiu şi tată sau dintre soţ şi soţie.

După părerea lui Pongs, primele două tipuri de raporturi sunt atribuite celei de a doua forme fundamentale de intuiţie metaforică, anume Einfühlung-Mlui, care la rândul lui este subîmpărţit în Einfühlung „mistic” şi Einfühlung „magic”. Exemple de metafore mistice găsim mai multe în operele misticilor decât în ale poeţilor, în aceste metafore elementele anorganice sunt tratate simbolic; nu ca simple noţiuni sau analogii noţionale, ci ca reprezentări care sunt şi prezentări.

Metafora magică este privită în spiritul istoricului de artă Wilhelm Worringer, ca fiind o „abstracţiune” din lumea naturii.

Worringer a studiat arta Egiptului, Bizanţului şi Persiei, arte care reduc natura organică, inclusiv omul, la forme liniar-geometrice, şi adesea părăsesc cu totul lumea organică pentru a trece într-o lume a liniilor, formelor şi culorilor pure…

Acum ornamentul se detaşează… ca şi cum ar fi un element ce nu urmează şuvoiul vieţii, ci i se opune rigid… Intenţia nu mai este de a simula, ci de a exorciza…

Ornamentul… este ceva sustras Timpului; este o simplă prelungire, fixă şi stabilă. *43

Antropologii găsesc în culturile primitive atât animism cât şi magie. Animismul încearcă să-şi apropie, să îmbune, să convingă şi să se unească cu personificările spiritelor – cu morţii, cu zeii. La rându-i, magia, precursoare a ştiinţei, cercetează legile puterii emanate de cuvintele sacre, de amulete, de vergele şi de baghete, de imagini şi de relicve. Există, pe de o parte, magia albă – a cabaliştilor creştini cum sunt Cornelius Agrippa şi Paracelsus; şi, pe de altă parte, magia neagră, cea a oamenilor malefici. Dar la baza amândurora stă credinţa în puterea lucrurilor. Magia se apropie de artă prin aceea că plăsmuieşte imagini. Tradiţia apuseană îl asociază pe pictor şi pe sculptor cu meşteşugarii, cu Hefaisfcos şi cu Dedal, cu Pigmalion, care-i în stare să insufle viaţă unei imagini, în estetica folclorului, cel care plăsmuieşte imagini este un vrăjitor sau un magician, în vreme ce poetul este un inspirat, un posedat, un nebun creator. *44 Cu toate acestea, poetul primitiv poate compune farmece şi incantaţii, iar poetul modern poate, ca Yeats, recurge la folosirea magică a imaginilor – a imaginilor verbale – ca mijloc de a pune imaginile magice-simbolice în slujba poeziei sale. *45 Misticismul adoptă atitudinea contrară: imaginea este un simbol creat de o stare de spirit; ea este o imagine expresivă, nu cauzală, şi nu este neapărat necesară stării respective, deoarece una şi aceeaşi stare de spirit se poate exprima şi prin alte simboluri.

Atât metafora mistică cât şi cea magică sunt depersonalizatoare: amândouă acţionează în sens opus proiectării omului în lumea neumană; amândouă fac apel la „cealaltă lume" – la lumea impersonală a lucrurilor, a artei monumentale, a legii fizice. „Tigrul" lui Blake reprezintă o metaforă mistică; Dumnezeu, sau un aspect al lui Dumnezeu, este un Tigru (mai puţin decât omul, mai mult decât omul); pe de altă parte, Tigrul (şi, prin Tigru, creatorul său) este prezentat ca un metal forjat la o temperatură înaltă. Tigrul nu întruchipează un animal din lumea naturală a grădinii zoologice, un tigru pe care Blake ar fi putut să-l vadă la Tumul Londrei, ci o făptură imaginară, simbol şi lucru în acelaşi timp.

Metafora magică este lipsită de această transparenţă. Ea este chipul Meduzei care preschimbă în stană de piatră tot ce e viu. Pongs îl consideră pe Stefan George drept un reprezentant al acestei atitudini magice, al acestei năzuinţe de a petrifica ceea ce-i viu:

Spiritualizarea dătătoare de formă a lui George nu izvorăşte din năzuinţa firească a sufletului omenesc de a se proiecta, ci are la obârşie o puternică negare a vieţii biologice, o deliberată „înstrăinare" („alienare") care stă la baza alcătuirii unei lumi magice interne. *47

În poezia de limbă engleză, Emily Dickinson şi Yeats caută, cu mijloace diferite, să creeze această metaforă depersonalizatoare, antimistică. Emily Dickinson recurge la ea când vrea să redea sentimentul. morţii precum şi senzaţia învierii; ei îi place să evoce experienţa morţii, înţepenirii, petrificării. „Nu era moartea", ci era

As if my life were shaven
And fitted to a frame.
And could not breathe without a key…
How many times these low feet staggered.
Only the soldered mouth can tell;
Try! can you stir the awful rivet?
Try! can yon lift the hasps of steel? *48

— De parcă viaţa-mi, retezată / Ca să încapă-ntr-un tipar, / Nu mai putea pulsa căci n-avea cheie, / Doar ferecata gură ştie / Genunchii cât au tremurat; / încearcă nitul crunt poţi să-l desfaci? / încearcă! scoaba grea poţi s-o urneşti?

Yeats atinge expresia maximă a poeziei ca magie în Byzantium (Bizanţul – 1930). În poezia Sailing to Byzantium (Navigând spre Bizanţ) scrisă în 1927, el izbutise să exprime opoziţia dintre lumea vieţii biologice: The young în one another's arms… the mackerel-crowded seas (Tinerii îmbrăţişaţi… mările pline de scrumbii) şi lumea artei bizantine, în care totul este fix, rigid, nenatural, lumea „mozaicului aurit" şi „emailului aurit". Biologic, omul este „un animal muribund"; ei speră să supravieţuiască prin „integrarea în artificiu! eternităţii", nu luând din nou „o formă trupească de la vreun lucru natural", ci fiind o operă de artă, o pasăre de aur pe o creangă de aur. Byzantium este, dintr-un punct de vedere, o ilustrare, scrisă concentrat, a „sistemului" lui Yeats, un poem teoretic, iar dintr-un alt punct de vedere, specific literar, un sistem de imagini nenaturale, strâns împletite, întregul constituind ceva asemănător unui ritual obligatoriu sau unei liturghii. *49 Categoriile lui Pongs, pe care le-am expus oarecum liber, prezintă particularitatea că leagă stilul poetic de concepţiile de viaţă. *50

Deşi fiecare stil de epocă are propria lui versiune a acestor

categorii, ele reprezintă moduri diferite, atemporale în esenţă, ide a privi viaţa şi de a reacţiona în faţa ei. Totuşi, toate trei categoriile lui Pongs se situează în afara liniilor generale a ceea ce se numeşte adesea gândirea modernă, adică în afara raţionalismului, naturalismului, pozitivismului, ştiinţei. De aceea, această clasificare a metaforelor sugerează ideea că – poezia rămâne credincioasă modurilor de gândire preştiinţifice. Poetul păstrează viziunea animistă a copilul/ui şi a omului primitiv, oare este arhetipul copilului. *51

În anii din urmă, au apărut numeroase studii despre anumiţi poeţi sau chiar despre anumite poezii sau piese care se ocupă de imaginile lor simbolice. În această „critică practică", importante sunt ideile de la care pleacă criticul. Ce urmăreşte el? Analizează poetul sau poezia?

Trebuie să distingem între studiile privind sferele din care sunt împrumutate imaginile (aspect, care, aşa cum spune MacNeice, „ţine mai degrabă de studiul subiectului" *52) şi studiile privind „modul în care pot fi folosite imaginile" şi natura raporturilor dintre „sens" şi „vehicul" (metafora). Majoritatea monografiilor oare tratează imagistica unui anumit. poet (de pildă, Donne's Imagery – Imagistica lui Donne. – de Rugoff) aparţin primei categorii. Ele înregistrează şi cântăresc preocupările – unui poet, notând şi apoi repartizând metaforele după domeniile din oare sunt luate: natura, artă, industrie, ştiinţele naturii, ştiinţele sociale, viaţa urbană, mediul rural. De asemenea, cercetătorul poate clasifica temele sau obiectele care îl determină pe poet să recurgă la metaforă, de pildă, femeile, religia, moartea, avioanele. Totuşi, mai semnificativă decât acest gen de Clasificare este descoperirea unor echivalenţe mai profunde, a unor corelativi psihici. Faptul că în mod répétait două sfere se evocă reciproc poate arăta întrepătrunderea lor reală în spiritul creator al poetului: astfel, în Songs and Sonnets (Cântece şi sonete), unde sunt reunite poemele de iubire profană ale lui Donne, limbajul metaforic este luat în permanenţă din lumea catolică a iubirii sacre; iubirii trupeşti el îi aplică noţiunile catolice de extaz, canonizare, martiriu, relicvă, în timp ce în unele dintre ale sale Holy Sonnets (Sonete sacre) el i se adresează lui Dumnezeu în imagini erotice violente:

Yet dearly I love you, and would be loved fain
But am betrothed unto your enemy.
Divorce me, unele, or break that knot again.

Take me to you, imprison me, for I
Except you enthrall me, never shall be free.
Nor ever chaste, except you ravish me".

Iubirea mea ţi-o dăruiesc întreagă, / Dar cu vrăjmaşul tău sunt logodit. / Desparte-mă de el, o, mă dezleagă, / ia-mă şi-ntemniţează-mă, căci numai dacă / Voi fi de tine-nchis şi siluit, / Mă voi şti liber şi neprihănit.

Întrepătrunderea sferelor sexului şi religiei exprimă ideea că sexul este o religie, iar religia este iubire.

În anumite studii accentul este pus pe auto-exprimare, pe revelarea psihicului poetului prin imaginile pe care le foloseşte. Acest tip de studii pornesc de la ideea că imaginile poetului sunt ca imaginile dintr-un vis, adică necenzurate de judecată sau pudoare: nefiind declaraţii directe, ci oferite doar ca ilustraţii, ele pot da în vileag principalele lui interese reale. Ne îndoim însă că au existat sau voir exista vreodată poeţi care să fie atât de lipsiţi de spirit critic în ce priveşte imaginile pe care le folosesc. *53

O altă idee, categoric greşită, este aceea că poeţii trebuie neapărat să fi trăit aievea tot ceea ce îşi imaginează (pe baza acestei teorii, Gladys I. Wade a reconstituit prima parte a vieţii lui Traherne în studiul ei despre acest scriitor). După cum relatează Samuel Johnson, o admiratoare a poeziilor lui Thomson pretinde că, citindu-i operele, a ajuns să-i cunoască gusturile.

Citindu-i operele, ea a putut stabili trei trăsături ale caracterului său: că era însetat de iubire, că era un mare înotător şi că era riguros abstinent; dar Savage (prietenul lui intim) afirmă despre el că n-a cunoscut altfel de dragoste decât cea sexuală; că după toate probabilităţile nu s-a cufundat niciodată în apă i rece; şi că îi plăcea să se bucure de orice plăcere i se oferea.

Ideea ei despre caracteristicile personale şi obiceiurile poetului era ridicol de inexactă. Pe de altă parte, nu putem susţine nici că absenţa imaginilor metaforice ar trăda, la scriitor, lipsa unor preocupări speciale, în biografia lui Donne, scrisă de Isaak Walton (1593 – 1683), nu există, printre cele unsprezece figuri de stil pe care le conţine, nici o singură imagine referitoare la pescuit. Poezia lui Machaut, compozitor din secolul al XIV-lea, nu foloseşte niciun trop inspirat din muzică. *55

Părerea că imagistica unui poet este principala contribuţie a

inconştientului său şi că, prin urmare, în imagini poetul vorbeşte ca om, nu ca artist, ne aminteşte unele teorii cam vagi şi nu prea consecvente, privind modul în care se poate stabili „sinceritatea". Pe de o parte, se crede în mod curent că imaginile izbitoare sunt în mod necesar artificiale, deci, nesincere, căci un om realmente emoţionant ar folosi fie un limbaj simplu, nefigurat, fie figuri de stil banale, şterse. Dar există şi părerea opusă potrivit căreia imaginea banală, care evocă o reacţie – şablon, este un simptom al nesincerităţii, al adoptării unei exprimări foarte aproximative a sentimentelor în locui unei exprimări scrupuloase.

Aici facem o confuzie între oamenii în general şi oamenii de litere, adică între oamenii care vorbesc şi oamenii oare scriu sau, mai degrabă, între oamenii care vorbesc şi poezie. Sinceritatea personală obişnuită şi imagistica banală sont prin excelenţă compatibile, în ceea ce priveşte „sinceritatea" unui poem, termenul ne pare aproape lipsii de sens. Expresie sinceră a cui? A presupusei stări emoţionale din oare s-a născut poemul? Sau a stării în care a fost scris? Sau expresie sinceră a poemului, adică a formulării lingvistice oare prinde formă în mintea autorului în timp ce scrie? Cu certitudine, este aceasta din urmă: poemul este expresia sinceră a poemului.

Imagistica unui poet revelează personalitatea lui. Dar cum se defineşte personalitatea poetului? Mario Praz şi Lillian H. Hornstein fac haz pe socoteala acelui Shakespeare zugrăvit de Caroline Spurgeon, oare corespunde tipului englezului mijlociu din secolul al XX-lea. Noi începe îndoială că marele poet a avut în comun eu noi „natura umană". *58 Nu avem nevoie de cheia imagistică a scrierilor sale pentru a stabili acest lucru. Dacă valoarea studierii imaginilor constă în a revela ceva ascuns, atunci ea trebuie să ne permită să găsim unele indicii deosebite, cu ajutorul cărora să dezlegăm tainele inimii lui Shakespeare.

Dar departe de a descoperi în imagistica lui Shakespeare caracterul lui general uman, s-ar putea să găsim un raport hieroglific asupra – sănătăţii lui psihice la data elaborării unei anumite piese. Iată ce spune Caroline Spurgeon despre Troilus şi Cresida şi Hamlet:

Chiar dacă n-am şti-o din alte surse, am putea fi siguri, judecând după asemănarea şi continuitatea simbolismului din cele două piese, că ele au fost scrise aproape în acelaşi timp, şi într-o epocă în care autorul trăia o dezamăgire, o schimbare şi o descumpănire a

caracterului său, pe care nu le simţim cu aceeaşi intensitate în nicio altă scriere.

Caroline Spurgeon nu afirmă că a găsit cauza concretă a dezamăgirii lui Shakespeare, ci doar că Hamlet exprimă deziluzie şi că aceasta trebuie să fi fost chiar deziluzia personală a lui Shakespeare.57 El n-ar fi putut scrie o piesă atât de mare dacă n-ar fi fost sincer, adică dacă n-ar fi scris despre propria lui stare de spirit. Această teorie este opusă concepţiilor despre Shakespeare emise de E.E. Stoll şi de alţii, oare pun accentul pe arta lui, pe talentul lui de dramaturg, pe măiestria cu oare a dat la iveală piese noi şi din ce în ce mai bune, în cadrul unei tradiţii în care în trecut fuseseră înregistrate succese: de pildă, Hamlet e văzut ca o urmare la Tragedia spaniolă a lui Thomas Kyd; iar Povestea de iarnă şi Furtuna ca replici date de un teatru rival pieselor lui Beaumont şi Fletcher.

Dar nu toate studiile consacrate imagisticii poetice caută să surprindă secretele poetului sau să-i urmărească biografia lăuntrică. Există studii care se concentrează mai degrabă asupra unui element important al semnificaţiei generale a unei piese – asupra a ceea ce T.S. Eliot numeşte „sistemul de sub nivelul intrigii şi personajelor". *58

În eseul ei din 1930, Leading Motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies (Laitmotive în imagistica tragediilor lui Shakespeare), Caroline Spurgeon însăşi este preocupată în primul rând de definirea imaginii sau. grupului de imagini oare, dominând o anumită piesă, îi conferă o anume tonalitate. Analizele făcute de ea au pus în evidenţă în Hamlet imagini legate de boală, de pildă, de ulcer, de cancer; în Troilus şi Cresida imagini referitoare la mâncare şi la aparatul digestiv; în Othello, imagini care evocă „fiarele în luptă, gata să se sfâşie unele pe altele…" Caroline Spurgeon se străduieşte să arate modul în care această infrastructură a unei piese îi afectează sensul; cu privire la Hamlet ea arată că motivul bolii sugerează nevinovăţia prinţului şi putreziciunea întregului stat al Danemarcei. Valoarea obiectivă a operei ei constă în această căutare a unor forme de semnificaţie literară mai subtile decât generalizările ideologice şi interpretările intrigii unei piese.

Cercetările mai pretenţioase despre imagistică, cum sunt, de pildă, cele ale lui Wilson Knight, pleacă, iniţial, de la strălucitele pagini ale lui Middueton Muary dedicate imagisticii lui Shakespeare (The Problem of Style – Problema stilului, 1922). Primele studii ale lui

Knight (de exemplu, Myth and Miracle – Mit şi miracol, 1929 şi The Wheel of Fire – Hoaţa de foc, 1930) se ocupă exclusiv de Shakespeare; în studiile ulterioare, el aplică metoda sa de cercetare şi altor poeţi, de exemplu lui Milton, Pope, Byron, Wordsworth. *59

În primele lui scrieri, care sunt categoric cele mai bune, Knight se ocupă de piese individuale, studiindu-le pe fiecare prin prisma imaginilor lor simbolice, acordând deosebită atenţie unor opoziţii de imagini, cum ar fi „furtuna" şi „muzica", dar observând, de asemenea, cu sensibilitate deosebirile stilistice dintre o piesă şi alta sau din staul aceleiaşi piese. În cărţile de mai târziu, sunt evidente extravaganţele „entuziastului". Exegeza lui Knight privind eseurile lui Pope, On Criticism (Despre critică) şi On Man (Despre om), evită cu seninătate să-şi pună întrebarea ce au putut însemna, istoric, pentru Pope şi pentru contemporanii lui, „ideile" din poemele analizate. Slab în aprecierea perspectivei istorice, Knight este handicapat şi de dorinţa de a „filosofa". „Filosofia" pe care o extrage din Shakespeare şi din alţi scriitori nu este nici originală, nici clară, nici complexă: ea constă în reconcilierea lui Eros ou spiritul agapei, a ordinii cu instinctul, şi a altor perechi de contrarii. Deoarece toţi poeţii „adevăraţi" aduc, în esenţă, acelaşi „mesaj", rămânem, după descifrarea fiecăruia, cu un sentiment de futilitate. Poezia constituie o „revelaţie", dar ce ne dezvăluie ea?

La fel de subtilă ca şi cercetările lui Knight, dar mult mai bine echilibrată, este lucrarea lui Wolfgang Clemen, Shakespeares Bilder (Imagistica shakespeareană) *60 care îndeplineşte promisiunea din subtitlu, şi anume că va studia evoluţia şi funcţionarea imaginilor la Shakespeare. Luând ca termeni de comparaţie imagistica poeziilor lirice şi chiar a celor epice, el stăruie asupra naturii dramatice a pieselor lui Shakespeare: în operele lui de maturitate, nu Shakespeare „omul", ci personajul său Troilus este acela care, în piesa respectivă, gândeşte metaforic folosind imaginea hranei râncede, într-o piesă, spune Clemen. „Fiecare imagine e folosită de un anumit personaj". Clemen are realmente darul de a pune problemele metodologice care se cuvin puse. De pildă, analizând piesa Titus Andromeus, el se întreabă: „În ce ocazii foloseşte Shakespeare, în piesă, imagini? Există oare o legătură între folosirea imaginilor şi ocazia respectivă? Ce funcţie au imaginile?" Şi la aceste întrebări, în cazul piesei Titus Andronicus, el are numai răspunsuri negative. În Titus Andronicus

imaginea este spasmodică şi ornamentală, dar plecând de la ea putem urmări evoluţia lui Shakespeare spre folosirea metaforei ca stimmungs-mässige Untermalung des Geschehens (mijloc de reliefare a acţiunii prin atmosferă) şi ca o ganz ursprüngliche Form der Wahrnehmung (o formă cu totul originară a percepţiei), adică spre gândirea metaforică. Clemen face comentarii admirabile despre die abstrakte Metaphorik (metaforica abstractă) din perioada mijlocie de creaţie a lui Shakespeare (cu a ei unbildliche Bildlichkeit – plasticitate sugerată prin mijloace neplastice – care corespunde tipurilor de imagini voalate, radicale şi expansive ale lui Wells); deşi scrie o monografie despre un anumit poet, el îşi introduce personajul numai atunci când acesta apare în „evoluţia" lui Shakespeare; şi, deşi monografia lui se ocupă de evoluţia şi de „perioadele" creaţiei lui Shakespeare, Clemen nu uită că studiază „perioadele" poeziei, nu cele ale vieţii în mare măsură ipotetice a autorului.

Ca şi metrul, imagistica reprezintă un strat component ai poeziei. Conform schemei noastre, ea aparţine stratului sintactic sau stilistic, în ultima instanţă, ea trebuie studiată nu izolat de celelalte straturi, ci ca un element al întregului pe care-l formează opera literară.

<Titlu> 16 Natura şi tipurile literaturii narative

Studiile de teorie şi de critică literară dedicate romanului sunt mult inferioare, atât cantitativ cât şi calitativ, studiilor de teorie şi de critică a poeziei. Această stare de lucruri este explicată de obicei prin «aceea că poezia există din timpuri străvechi, în timp ce romanul a apărut relativ recent. Dar explicaţia nu ne pare corectă. Ca formă artistică, romanul este – aşa cum se poate spune în germană – o specie de Dichtung; în forma lui superioară romanul este, de fapt, descendentul modern ai epopeii – fiind, alături de dramă, una dintre cele două mari forme literare. Cauza o constituie mai degrabă, credem noi, frecventa asociere a romanului cu ideea de distracţie, de amuzament şi de evaziune şi nu cu ideea de artă serioasă – cu alte cuvinte, marile romane sunt confundate cu producţiile care urmăresc un scop îngust, mercantil. Părerea curentă, răspândită de pedagogi, oare mai dăinuie încă în America, şi anume că a citi poezie şi dramă este instructiv şi meritoriu, în vreme ce a citi romane este dăunător sau, în cel mai bun caz, constituie o îndeletnicire uşuratică, şi-a găsit de altfel sprijin în atitudinea faţă de roman a unor critici influenţi ca

James Rüssel Lowell şi Matthew Arnold.

Există însă şi pericolul opus, şi anume pericolul de a lua romanul în serios în sens greşit, adică de a-l considera drept un document, drept relatarea unui caz clinic, sau drept o spovedanie, o poveste adevărată, o istorie a unei vieţi şi a epocii în – care s-a desfăşurat – ceea ce, de altfel, uneori, pentru a crea iluzia realităţii, romanul pretinde că este. Literatura trebuie să fie întotdeauna interesantă; ea trebuie să aibă întotdeauna o structură şi un scop estetic, o coerenţă şi un efect de ansamblu. Desigur, ea trebuie să aibă anumite raporturi veridice cu viaţa, dar aceste raporturi pot fi foarte diferite: viaţa poate fi prezentată drept ceva înalt, măreţ, sau drept ceva burlesc, sau drept ceva antitetic; literatura este în orice caz o selecţie din viaţă făcută ou o anumită finalitate. Pentru a stabili care este raportul dintre o anumită operă şi „viaţă", trebuie să avem cunoştinţe independente de literatură.

Aristotel considera că poezia (adică epopeea şi drama) este mai aproape de filosofie decât de istorie. Această idee a lui pare să prezinte un interes permanent. Există, pe de o parte, un adevăr ai faptelor, un adevăr al detaliului specific în timp şi spaţiu – adevărul istoriei în sens îngust. Şi, pe de altă parte, există un adevăr filosofic: conceptual, enunţiativ, general. Din punctul de vedere al „istoriei" – aşa cum am definit-o mai sus – precum şi din acela al filosofiei, literatura de imaginaţie este „ficţiune", minciună. Cuvântul englez fiction (ficţiune, literatură epică, roman) mai păstrează încă această veche acuzaţie adusă de Platon literaturii, acuzaţie la care Philip Sidney şi Samuel Johnson răspund că niciodată literatura n-a pretins că ar fi adevărată în acest sens îngust al cuvântului " şi deoarece păstrează această rămăşiţă din vechea acuzaţie de amăgire, cuvântul îl mai poate încă irita pe scriitorul serios de romane, care ştie prea bine că literatura este mai puţin surprinzătoare şi mai tipică decât adevărul.

În legătură cu povestirea lui Defoe despre doamna Voal şi doamna Bargrave, Wilson Follett face observaţia foarte subtilă că tot ce se spune în această povestire este adevărat, cu excepţia ansamblului ei. Şi băgaţi de seamă cât de greu ne vine, datorită tehnicii lui Defoe, să ne îndoim chiar şi de adevărul acestui ansamblu. Povestea este relatată de o a treia femeie, care este exact de teapa celorlalte două, prietena de o viaţă-ntreagă a doamnei Bargrave… *2

Marianne Moore afirmă că poezia înfăţişează minţii cititorului

grădini imaginare în care se află broaşte adevărate.

Realitatea dintr-o operă de literatură narativă – adică iluzia realităţii pe care o creează ea, capacitatea ei de a-l convinge pe cititor că prezintă viaţa – nu este neapărat sau în primul rând o realitate de circumstanţă, sau de detaliu, sau de rutină banală. După toate aceste criterii, scriitori ca William Howells sau Gottfried Keller sunt mult mai presus decât autorii unui Oedip Rege, unui Hamlet şi unui Moby Dick. Detaliul verosimil, este un mijloc de a crea iluzia realităţii, mijloc folosit însă adesea» ca în Călătorule lui Gulliver, ca o momeală spre a-l atrage pe cititor într-o situaţie improbabilă sau incredibilă oare este fidelă realităţii" într-un sens mai profund decât sensul pur circumstanţial.

Realismul şi naturalismul, în dramă sau în roman, nu sunt altceva decât mişcări literare sau literar-filozofice, convenţii, stiluri, cum sunt şi romantismul sau suprarealismul. Deosebirea dintre ele nu corespunde celei dintre realitate şi iluzie, ci deosebirii dintre diferitele concepţii despre realitate, dintre diferitele modalităţi ale iluziei. *3

Care este legătura dintre naraţiune şi viaţă? Clasicii sau neoclasicii ar răspunde că naraţiunea prezintă tipicul, universalul – avarul tipic (Molière, Balzac), fiicele ingrate tipice (Regele Lear, Moş Goriot). Dar nu ţin oare astfel de categorisiri de domeniul sociologiei? O altă concepţie afirmă că arta înnobilează sau idealizează viaţa. Există, desigur, un astfel de stil artistic, dar el este doar un stil, nu esenţa artei; deşi nu încape îndoială că creând distanţă estetică, dând faptelor formă şi expresie, orice artă face plăcută contemplarea a ceea ce, în viaţă, ne-ar fi greu să trăim sau chiar să privim. Poate că s-ar putea spune că opera narativă prezintă „istoria unui caz clinic" – o ilustrare sau o exemplificare a unei situaţii generale sau a unui sindrom general. Există apere – ca nuvelele Willei Gather Paul's Case (Cazul lui Paul) sau The Sculptor's Funeral (înmormântarea sculptorului) – care se apropie de această definiţie. Dar romancierul prezintă nu atât un caz – un personaj sau o întâmplare – cât o lume. Marii romancieri au toţi o astfel de lume – care se suprapune lumii empirice, dar se deosebeşte de aceasta prin conţinutul ei coerent. Uneori este vorba de o lume care poate fi localizată pe glob – ca Barset-shireul şi oraşele marilor catedrale şi comitatele din Anglia lui Trolope sau ca Wessexul lui Hardy *; dar alteori – ca la Poe – nu este vorba de o astfel de lume: înspăimântătoarele castele ale lui Poe nu se

află în Germania sau în Virginia, ci în suflet.

În versiunea germană (p. 241), enumerarea este îmbogăţită cu o referire la Elveţia lui Keller şi Gotthelf.

Lumea lui Dickens poate fi identificată cu Londra; cea a lui Kafka, cu Praga veche: dar ambele lumi sunt într-un mod atât de specific „proiectate", create şi creatoare-făcând posibilă, prin aceasta, recunoaşterea în lumea reală a unor personaje dickensiene sau a unor situaţii kafkiene – încât identificările par cu totul lipsite de importanţă. Meredith, Conrad, Henry James şi Hardy, spune Desmond McCarthy, au lansat mari baloane de săpun irizate, populate cu fiinţe umane care, deşi se aseamănă, desigur, cu oamenii reali, îşi capătă deplina realitate numai în lumea în care au fost plasate. Imaginaţi-vă, spune McCarthy, un personaj mutat dintr-o lume imaginară în alta. Dacă Pecksniff, din romanul Martin Chuzzlewit al lui Dickens, ar fi transplantat în The Golden Bowl (Cupa de aur) al lui Henry James, ar muri… Greşeala artistică de neiertat la un romancier constă în lipsa de consecvenţă în ceea ce priveşte tonalitatea *4.

Această lume sau acest cosmos al romancierului – acest sistem, sau structură, sau organism, care include intriga, personajele, cadrul, concepţia de viaţă, „atmosfera" – este ceea ce trebuie să examinăm când încercăm că comparăm un roman cu viaţa sau să judecăm, din punct de vedere etic sau social, opera unui romancier. Fidelitatea faţă de viaţă sau „realitatea" nu trebuie judeoata după precizia cutărui sau cutărui detaliu, tot aşa cum moralitatea nu trebuie nici ea judecată, aşa cum fac cenzorii din Boston, după prezenţa în roman a anumitor termeni sexuali sau de ocară. Critica sănătoasă trebuie să ia în consideraţie întreaga Iunie a romanului, comparând-o cu propria noastră lume trăită şi imaginată care, de obicei, este mai puţin coerentă decât cea a romancierului.

Noi credem că putem afirma despre un romancier că este maire când lumea lui, deşi altfel croită şi dimensionată decât lumea noastră, cuprinde toate elementele pe care le considerăm necesare în tratarea unui subiect universal sau, deşi tratând un subiect limitat, conţine ceea ce este profund şi esenţial, şi când scara sau ierarhia elementelor poate fi acceptată de un om matur.

Când folosim cuvântul „lume", folosim, un termen spaţial. Dar „literatura narativă" – sau, mai precis, un termen ca „istorisire" ne face să ne gândim la timp şi la o succesiune în timp. În limba engleză,

termenul story (povestire, istorisire) vine de la englezescul history (istorie), în general, literatura trebuie considerată o artă temporală (spre deosebire de pictură şi sculptură, care sunt arte spaţiale); dar într-un mod foarte activ poezia modernă (poezia nenarativă) caută să scape de destinul ei – să devină o stază contemplativă, un sistem „autoreflexiv"; şi, aşa cum bine a arătat Joseph Frank, oranul modern (Ulysses al lui Joyce, Nightwood de Djuna Barnes şi Mrs. Dalloway al Virginiei Woolf) a căutat să se organizeze poetic, adică „autoreflexiv". *5 Acest fapt ne în dreapta atenţia spre un important fenomen cultural: vechile naraţiuni (epopeea sau romanul) se petreceau în timp – durata de timp tradiţională pentru acţiunea unei epopei era de un an. În multe romane mari – oamenii se nasc, cresc şi mor; personajele evoluează, se schimbă; se poate urmări chiar schimbarea unei întregi societăţi (Forsyte Saga, Război şi pace) sau ciclul ascensiunii şi decăderii unei familii (Familia Buddenbrook). Prin tradiţie, romanul trebuie să ia în serios dimensiunea timp.

În romanul picaresc, succesiunea cronologică este totul: întâi s-a întâmplat acest lucru, apoi cutare altul. Aventurile, fiecare un incident care ar putea constitui o povestire independentă, sunt legate prin persoana eroului. Un roman de tip mai filosofic adaugă cronologiei elementul cauzalităţii. Romanul prezintă decăderea sau ascensiunea unui personaj, ca urmare a unor cauze care acţionează permanent de-a lungul unei perioade de timp sau, în cadrul unei acţiuni bine închegate introduce o schimbare la momentul oportun; situaţia de la sfârşit este foarte diferită de cea de la început.

Pentru a povesti ceva, scriitorul trebuie să se preocupe de desfăşurarea acţiunii, nu doar de final Există sau a existat un, tip de cititor interesat exclusiv de sfârşitul povestirii; dar cel care atestă numai ultimul capitol al unui roman din secolul al XIX-lea este un om incapabil de interes pentru povestire, care este un proces – deşi un proces care se îndreaptă spre un sfârşit. Există, desigur, filosofi şi moralişti ca Emerson, care nu pot lua romanele în serios, în primul rând, credem, pentru că acţiunea – acţiunea externă, acţiunea în timp – le pare nereală. Ei mu pot privi istoria ca realitate, căci în ochii lor istoria nu este altceva decât desfăşurarea în timp a aceloraşi fapte multiplicate; iar romanul nu este decât istorie fictivă.

Este necesar să spunem câteva cuvinte despre termenul „narativ" care, aplicat la literatură, ar trebui să îmbrăţişeze şi tipul

deosebit al literaturii jucate, adică drama, o povestire poate fi reprezentată de mimi, sau poate fi narată de un singur povestitor, povestitorul epic sau unul dintre urmaşii lui. Poetul epic foloseşte persoana întâi şi poate, ca Milton, să facă din aceasta o persoană întâi lirică sau persoana între a autorului. Romancierul secolului al XIX-lea, cu toate că nu scria la persoana întâi, folosea privilegiul epic al comentariului şi generalizării – ceea ce am putea numi persoana întâi „eseistică" (deosebită de cea lirică). Dar principala trăsătură a naraţiunii este caracterul ei cuprinzător: scene în dialog (care ar putea fi jucate) alternează cu relatări care rezumă acţiunea. *6

Principalele două tipuri de naraţiune au fost numite în engleză, unul romance (romanţ), iar celălalt novei (roman), în 1785, Clara Reeve a făcut între ele următoarea distincţie:

Primul tip (the novel) prezintă o imagine a vieţii, a obiceiurilor reale şi a epocii în care este scris. Cel de al doilea tip (the romance) descrie, într-un limbaj ales şi elevat, ceea ce nu s-a întâmplat şi nu se va întâmpla vreodată. *7

Primul tip este realist; al doilea este poetic sau epic – astăzi putea noimi „mitic". Anne Radcliffe, Walter Scott, Hawthorne sunt autori de romane aparţinând celui de al doilea tip. Fanny Bumey, Jane Austen, Anthony Trollope, George Gissing au scris romane de primul tip. Cele două tipuri polare indică originea dublă a naraţi/unii în proză: romanul se dezvoltă din familia formelor narative nefictive – scrisoarea, jurnalul intim, biografia, cronica sau scrierea istorică; el se dezvoltă, ca să spunem aşa, din documente; stilistic, el pune accentul pe detaliul caracteristic, pe mimesis, în sensul strict al cuvântului. Romanţul, oare continuă tradiţia epopeii şi a romanului. cavaleresc medieval, poate neglija veridicitatea detaliului (de exemplu, reproducerea limbajului individual în dialog), adresându-se unei realităţi superioare, unei psihologii mai profunde". Când un scriitor îşi numeşte opera a romance, scrie Hawthorne, este clar că el doreşte să ceară o oarecare übertate atât pentru stilul cât şi pentru conţinutul ei..." Dacă acţiunea unui astfel de romanţ este situată în trecut, autorul n-o face pentru a zugrăvi cu minuţiozitate acel trecut, ci pentru a-şi crea, după cum se exprimă în altă parte Hawthorne, „un fel de... domeniu poetic, în care să nu se pună accentul pe faptele concrete..." *8

Critica analitică a romanului deosebeşte în general trei

elemente constitutive ale acestuia: intriga, caracterizarea personajelor şi cadrul; ultimul, oare capătă atât de lesne semnificaţie simbolică, este denumit, în unele teorii moderne, „atmosfera" sau „tonalitatea". Este inutil să subliniem că toate aceste elemente se determină reciproc. După cum se întreabă Henry James în eseul Art of Fiction (Arta romanului), „Ce altceva este personajul decât factorul care determină episoadele? Ce altceva este un episod decât o ilustrare a personajului?"

Structura narativă a unei piese, a unei povestiri sau a unui roman se numeşte, potrivit tradiţiei, „intrigă"; şi poate că termenul iar trebui păstrat. Dar el va trebui luat într-un sens destul «de larg pentru a îmbrăţişa creaţiile lui Cehov, Flaubert şi Henry James, precum şi acelea ale lui Hardy, Wilkie Collins şi Poe: el nu trebuie să fie mărginit la înţelesul de intrigă strânsă, ca aceea din Caleb Williams de Godwin. *9 Mai corect este să vorbim de tipuri de intrigă; intrigi libere şi intrigi mai complicate, intrigi „romantice" şi intrigi „realiste", într-o perioadă de tranziţie literară, romancierul se poate simţi obligat să folosească două feluri de intrigi, dintre care una de un tip mai învechit.

Romanele scrise de Hawthorne după Litera stacojie ne oferă, stângaci, o intrigă misterioasă de modă veche, în timp. ce intriga lor reală este de un tip mai larg, mai „realist". În ultimele lui romane, Dickens pune multă ingeniozitate în intrigile lui misterioase, care pot să coincidă sau să nu coincidă cu adevăratul centru.de interes ai romanului. Ultima treime a romanului Huckleberry Finn de Mark Twain, care este evident inferioară restului cărţii, pare născută din obligaţia prost înţeleasă de a introduce o „intrigă" oarecare. Totuşi, în acest moment adevărata acţiune se află în nestăvilită desfăşurare; este o acţiune mitică, întâlnirea pe o plută şi călătoria în josul unui fluviu a patru oameni care, din diferite motive, au evadat din societatea convenţională. Călătoria, pe pământ sau pe apă, este, desigur, una dintre acţiunile cele mai vechi şi mai mult folosite în roman: Huckleberry Finn, Moby Dick, Pilgrim's Progress (Călătoria pelerinului), Don Quijote, Documentele clubului Pickwick, Fructele mâniei. De obicei se consideră că toate intrigile presupun conflict (omul împotriva naturii, sau omul împotriva altor oameni, sau omul luptându-se cu el însuşi); dar, ca şi cuvântul intrigă, termenul de conflict" trebuie luat într-un sens larg. Conflictul este „dramatic", sugerează ciocnirea unor forţe aproximativ egale, sugerează acţiune şi contra-acţiune. Totuşi există intrigi despre care este mai corect să se

spună că se dezvoltă pe o singură linie, într-o singură direcţie, intrigi ca cele ţesute în jurul urmăririi unui om: Caleb Williams, Litera stacojie, Crimă şi pedeapsă, precum şi Procesul lui Kafka.

La rândul ei intriga (sau structura narativă) este formată din structuri narative mai mici (episoade, incidente). Formele literare mai mari şi mai cuprinzătoare (tragedia, epopeea, romanul) s-au dezvoltat, istoric, din forme mai vechi, rudimentare, ca gluma, zicala, anecdota, epistola; iar intriga unei piese sau a unui roman este o structură a structurilor. Formaliştii ruşi siv-analiştii germani ai formei, ca Dibelius, numesc elementele din care se compune intriga „motive" (fr. motif, germ. Motiv) *10. Cuvântul „motiv", în sensul folosit de istoricii literari, este împrumutat de la folcloriştii finlandezi care au analizat basmele şi povestirile populare în elementele lor componente.

Exemple de motive din literatura scrisă sunt confuzia asupra identităţii (Comedia erorilor); căsătoria dintre o tânără şi un bătrân (January and May – Ianuarie şi Mai de Alexander Pope); ingratitudinea filială faţă de tată (Regele bear, Moş Goriot); căutarea tatălui de către fiu (Ulysses de Joyce şi Odiseea).

Ceea ce noi numim „compoziţia" unui roman, germanii şi ruşii numesc „motivarea" lui. Termenul ar putea prea bine să fie adoptat şi în engleză, fiind valoros tocmai prin dubla lui referire la compoziţia structurală sau narativă şi la structura internă determinată de teoria psihologică, filosofică sau socială care explică de ce personajele se comportă cum se comportă – în ultimă instanţă, o teorie cauzală. Walter Scott a afirmat de mult că deosebirea cea mai importantă dintre o povestire reală şi una fictivă este că prima se referă în mod obscur la cauzele îndepărtate ale întâmplărilor pe tare le „relatează… pe când în cea de a doua autorul are datoria să… explice totul. *13

Compoziţia sau motivarea (în cel mai larg sens) include metoda narativă: „gradaţia", „ritmul" şi procedeele: îmbinarea într-o anumită proporţie a scenelor dialogate sau dramatice cu descrierea sau naraţiunea directă, şi a ambelor cu rezumatul narativ.

Motivele şi procedeele diferă de la o epocă la alta. Romanul gotic le are pe ale lui; romanul realist, la fel. În mod repetat, Dibelius vorbeşte de faptul că „realismul" lui Dickens este realismul din Märchen, din basme, nu realismul romanului naturalist, procedeele folosite ducând la motive melodramatice demodate: omul considerat mort care învie, sau copilul a cărui paternitate adevărată este, în fine,

stabilită sau misteriosul binefăcător care se dovedeşte a fi un fost condamnat. *14 Într-o operă literară, „motivasrea" trebuie să mărească „iluzia realităţii": adică funcţia ei estetică. Motivarea „realistă" este un procedeu artistic, în artă „a părea" este chiar mai important decât „a fi".

Formaliştii ruşi fac o distincţie între „fabulă", adică succesiunea temporal-cauzală care, oricum ar fi expusă, constituie „povestirea" sau materialul „povestirii", şi „sujet" (în limba rusă: sujet = subiect), un termen pe care l-am putea traduce prin „structura narativă". „Fabula" este suma tuturor motivelor, în timp ce sujet este prezentarea într-o ordine artistică a motivelor (adesea ceva absolut diferit). Tipurile cele mai obişnuite de sujet folosesc deplasarea în timp: începutul povestirii in medias res, ca în Odiseea sau în Barnaby Rudge de Dickens; deplasări înainte şi înapoi, ca în Absalom, Absalom de Faulkner. În romanul lui Faulkner As / Lay Dying (în timp ce agonizam), în „sujet" intra povestirea întâmplărilor pe rând de către toţi membrii unei familii în timp ce transportă trupul mamei spre un cimitir îndepărtat. „Sujet" înseamnă intriga filtrată prin „punctul de vedere" şi prinsă în „focarul naraţiunii". „Fabula" este, ca să spunem aşa, o selecţie din „materia primă" a romanului (experienţa autorului, lecturi etc.); în schimb, prin „sujet" se înţelege o selecţie din „fabulă"; sau, mai – bine zis, o viziune narativă mai concentrată. *15

Durata fabulei este perioada totală în oare se desfăşoară acţiunea. Durata „naraţiunii" se referă la „sujet": ea este durata lecturii sau „durata practică a trăirii", „timpul trăit", timp controlat, firește, de romancier, care poate trece peste ani în câteva propoziţii, dar poate dedica două lungi capitole prezentării unui bal sau unui ceai. *16

Cea mai simplă metodă de caracterizare a personajelor este caracterizarea prin numele lor. Fiecare „nume" este un mijloc de a da viaţă, de a însufleţi, de a individualiza. Numele alegorice sau <cvasi-alegorice – apar în comediile secolului al XVII-lea: personajele lui Fielding, All worthy şi Thwa-ckum, Witwould, Mrs. Malaprop, Sir Benjamin Backbite, care ne amintesc de Ben Jonson, de Bunyan, de Spenser şi de Everyman. Dar există o metodă mai subtilă care constă în a folosi nume cu tonalităţi. onomatopeice, şi printre adepţii ei se numără romancieri atât de diferiţi ca Dickeos şi Henry James, Balzac şi Gogol: Pecksniff din Martin Chuzzlewit, Pumblechook, Rosa Dartle (dart = suliţă; startle = a înfiora, a face să tresară), domnul şi doamna

Murdstone (murder = omor, asasinat; stone = piatră, sugerând şi „inimă de piatră"). Numele de Ahab şi de Ishmael folosite de Melville arată ce se poate realiza prin aluzia literară – în acest caz biblică – ca metodă de caracterizare a personajelor. *17

Există numeroase moduri de caracterizare. Romancieri mai vechi, ca Scott, îşi! prezintă fiecare personaj mai important printr-un paragraf în care descriu în detaliu aspectul lui fizic şi un paragraf în care analizează natura lui morală şi psihică... Dar această formă de caracterizare în bloc poate fi redusă la o etichetă de prezentare. Această etichetă poate deveni un procedeu oare apelează la mimică sau pantomimă – notarea unei particularităţi, a unui gest sau a unei expresii care revin, ca la Dickens, ori de câte ori apare personajul, servind drept acompaniament emblematic. Doamna Gummidge, „mereu se gândeşte la bătrânul"; Uriah Heep foloseşte mereu cuvântul umble (în loc de humble = umil) şi, de asemenea, un gest ritual al mâinilor.

— În locul acesta, în traducerea germană (p. 248), sunt adăugate două exemple din opera lui Thomas Mann: Tonio Kroger repetă neîncetat despre sine că nu este „un ţigan cu casa în căruţă"; iar tremurul buzei superioare a doamnei Tony Buddenbrook revine mereu ca o caracteristică a personajului.

Hawthorne îşi caracterizează uneori personajele printr-o emblemă: floarea roşie a Zenobiei din The Blithedale Romance; dinţii falşi, strălucitori ai lui Westervelt din acelaşi roman. La Henry James, în perioada mai târzie căreia îi aparţine The Golden Bowl, personajele sunt văzute unele de altele ca simboluri.

Există caracterizări statice şi caracterizări dinamice sau evolutive. Acest ultim tip este deosebit de potrivit pentru romanele lungi ca Război şi pace şi, evident, mai puţin potrivit pentru dramă, care are la dispoziţie un timp de povestire limitat. Drama (la Ibsen, de pildă) poate dezvălui treptat modul în care un personaj a devenit ceea ce este; romanul poate prezenta însuşi procesul de transformare. Caracterizarea „plată" (care de obicei se suprapune celei „statice") prezintă o singură trăsătură a personajului, considerată dominantă sau mai izbitoare din punct de vedere social. Ea poate constitui o caricatură sau o idealizare selectivă. Drama clasică (a lui Racine, de pildă) aplică această caracterizare „plată" personajelor principale.

Caracterizarea „rotunda", ca şi cea „dinamică", are nevoie de

spaţiu şi de subliniere; ea se foloseşte, evident, în caracterizarea personajelor importante pentru punctul de vedere sau interesul cărţii; şi de aceea este de obicei combinată cu tratarea „plată” a personajelor din planul al doilea care alcătuiesc „corul”. *18

Există, evident, o oarecare legătură între caracterizare (ca metoda literară) şi caracterologie (teoriile despre caracter, despre tipurile de personalitate). Există o serie de tipologii aparţinând unele tradiţiei. literare, iar altele antropologiei populare, la care romancierii fac apel uneori. În romanul englez şi american din secolul al XIX-lea găsim personaje oacheşe, bărbaţi şi femei (Heathcliffe la Emily Brontë; Rochester la Charlotte Brontë; Becky Sharp la Thackeray; Maggie Tulliver la George Eliot; Zenobia şi Miriam la Hawthorne; Ligeia la Poe) şi personaje blonde (exemple féminine: Amelia Sedley la Thackeray; Lucy Dean la Scott; Hilda, Priscilla şi Phoebe la Hawthorne; Lady Rowena la Poe). Femeile blonde sunt aşezate, nu tocmai tulburătoare, dar statornice şi duioase. Cele oacheşe sunt pasionate, violente, misterioase, atrăgătoare, dar nu tocmai vrednice de încredere – întrunesc trăsături orientale, ebraice, spaniole şi italiene, văzute din punctul de vedere al „anglo-saxonului”. *19

În romane, ca şi în drame, găsim un fel de trupă – de actori: eroul, eroina, mişelul, „actorii de gen” (sau „personajele umoristice”, sau comicii). Există tineri, ingenue şi bătrâni (tatăl, mama, mătuşa fată bătrână, guvernantele sau dădacele). Arta dramatică de tradiţie latină (Flaut şi Terenţiu, Commedia dell’arte precum şi Ben Jonson şi Molière) foloseşte o tipologie clasică bine conturată: miles gloriosus, tatăl avar, servitorul şiret. Chiar şi un mare romancier ca Dickens în general adoptă şi adaptează nevoilor sale tipurile dramei şi romanului secolului al XVIII-lea; el nu a creat decât două tipuri noi – bătrânul sau copilul lipsit de apărare şi visătorul sau fantastul (de pildă, Tom Pinch din Martin Chuzzlewit) *20.

Oricare ar fi baza socială sau antropologică a unor tipuri de personaje literare cum ar fi eroina blondă sau brunetă, elementele afective pot fi deduse din romanele respective, fără ajutorul vreunei documentări, deşi, de obicei, aceste tipuri au strămoşi şi descendenţi în istoria literară – de exemplu, la femme fatale şi întunecatul erou satanic studiat de Mario Praz în „Îl carne, la morte e il diavolo”. *21

S-ar părea la prima vedere că atenţia acordată cadrului

— Elementul literar al descrierii, distinct de cel al naraţiunii

— Este trăsătura oare deosebeşte romanul de dramă; dar dacă vom chitui mai bine, vom constata că aceasta e mai degrabă o chestiune de epocă. Acordarea unei atenţii stăruitoare cadrului, în dramă sau în roman, este mai degrabă o caracteristică a romantismului sau a realismului (cu alte cuvinte a secolului al XIX-lea), decât a întregii literaturi, în dramă, cadrul poate fi evocat verbal, în textul piesei (ca la Shakespeare) sau descris în indicaţiile scenice. Unele „scene" din Shakespeare nu pot fi de loc localizate. *22 În roman, de asemenea, descrierea cadrului poate varia foarte mult. Jane Austen, ca şi Fielding şi Smollett de altfel, rareori descrie interioare sau exterioare. Primele romane ale lui Henry James, scrise stub influenţa lui Balzac, prezintă în detaliu atât casele cât şi peisajele; romanele de mai târziu înlocuiesc descrierea scenelor cu o redare simbolică a impresiei generale pe care o produc.

Descrierea de tip romantic încearcă să creeze şi să menţină o anumită atmosferă: intriga şi caracterizarea personajelor trebuie să fie dominate de ton, de efect – ca în scrierile Armei Radcliffe şi ale lui Poe. Descrierea naturalistă caută să dea iluzia de veridicitate, îmbrăcând aparenţa unei documentări (Defoe, Swift, Zola).

— Aici în versiunea germană (p. 250), înaintea Annei Radcliffe şi a lui Poe, este amintit E.T.A. Hoffmann.

Cadrul este mediul; şi mediul înconjurător, mai ales interioarele, poate fi. prezentat, metonimic sau metaforic, ca o expresie a caracterului personajului. Casa unui om este o prelungire a lui. O descrii – şi l-ai descris pe el. La Balzac, descrierile detaliate ale casei avarului Grandet sau ale pensiunii Vauquer nu sunt nicidecum inutile, sau gratuite. *23 Aceste interioare sunt o expresie a posesorilor lor; ele îi afectează, ca atmosferă, pe cei care sunt obligaţi să trăiască în etc. Viaţa de pensiune, de care micii burghezi au oroare, provoacă nemijlocit reacţia lui Rastignac şi, într-un alt sens, aceea a lui Vautrin, şi, în acelaşi timp, ea măsoară degradarea lui Goriot şi oferă un contrast permanent ou viaţa de belşug care este prezentată alternativ.

Cadrul poate fi expresia unei voinţe umane. Dacă este un cadru natural, el poate îi o proiectare a acestei voinţe. În jurnalul său, auto-analistului Henri-Frédéric Amiel spune: „Un peisaj este o stare de spirit", între om şi natură există legături evidente, simţite foarte intens (dar nu exclusiv) de romantici. Eroul pătimaş, furtunos înfruntă vijelia, iese în furtună, în vreme ce un suflet senin preferă un cadru însorit.

De asemenea, cadrul poate fi un element determinant masiv – mediul privit ca determinant fizic său. social, ca o forţă pe care individul nu o poate influenţa decât într-o foarte mică măsură. Acest – cadru poate fi Egdion Heath din The Return of the Native (întoarcerea pe meleagurile natale) al lui Hardy sau orăşelul Zenith din romanul Babbitt de Sinclair Lewis. * * în acest loc în versiunea germană (p. 25), s-a adăugat şi oraşul Lübeck, locul acţiunii romanului Casa Buddenbrook de Thomas Mann.

Marea metropolă (Paris, Londra, New York) este personajul cel mai real din multe romane moderne.

O povestire poate fi relatată sub formă de scrisori sau de jurnal. Sau poate fi constituită dintr-un şir de anecdote. Povestirea-cadru (Rahmenerzählung, va germană, roman à tiroir, în franceză) care cuprinde o serie de alte povestiri reprezintă, din punct de vedere istoric, o punte între anecdotă şi roman, în Decameronul, povestirile sunt grupate tematic. În Povestirile din Canterbury gruparea pe teme (de pildă, pe tema căsătoriei) e strălucit completată de ideea caracterizării povestitorului prin povestire şi a juxtapunerii mai multor personaje între care există tensiuni de ordin psihologic şi social. Colecţiile de povestiri încadrate în rama unei intrigi comune au cunoscut şi o formă romantică: în Tales of a Traveller (Povestirile unui călător) de Washington. Irving şi în Serapions-brüder (Povestirile fraţilor Serapion) de E.T.A. Hoffmann. Romanul gotk Melmoth the Wanderer (Melmoth rătăcitorul) constă dintr-un ciclu straniu, dar categoric impresionant, de povestiri izolate oare, în afară de atmosfera comună de groază, nu au decât o foarte slabă legătură unele cu altele.

*294

Un alt procedeu, în general ieşit din uz, este includerea unei nuvele în <cadrul unui roman, de pildă, Man on the Hill's Tale (Povestea omului de pe deal) din Tom Jones; Bekenninisse einer schönen Seele (Mărturisirile unui suflet frumos) din Wilhelm Meister. Acest procedeu poate urmări, pe de o parte, mărirea volumului operei respective, iar, pe de altă parte, realizarea unei variaţii. Ambele scopuri sunt însă mai bine slujite de romanul victorian „în trei volume" care prezintă alternativ (ca pe o scenă turnantă) două sau trei intrigi şi, în cele din urmă, arată cum acestea se întrepătrund – înmănunchere de intrigi care fusese practicată şi de elizabetani, adesea în mod strălucit. O intrigă se desfăşoară paralel cu o alta (cum se întâmplă în

Regele Lear), sau îndeplineşte funcţia de „intermezzo comic", sau de parodie, servind, prin urmare, ca mijloc de a sublinia acţiunea principală.

Povestirea la persoana întâi (die Ich-Erzählung) este o metodă care trebuie atent comparată cu celelalte. Desigur, în acest caz, povestitorul nu trebuie confundat cu autorul. Scopul şi efectele naraţiunii la persoana întâi diferă. Uneori efectul constă în aceea că povestitorul este mai puţin pregnant şi mai puţin „real" decât alte personaje (David Copperfield), în schimb, Moll Flanders (Defoe) şi Huck Finn suit personajele centrate ale propriilor lor povestiri. În The „— House of Usher (Prăbuşirea casei Usher) naraţiunea la persoana întâi folosită de Poe permite cititorului să se identifice ou prietenul neutru al lui Usher şi să se retragă, o dată OU el, după deznodământul catastrofal; dar în Ligeia, în Berenice şi în The Tell-Tale Heart (Inima care-şi spune taina) personajul principal, nevrotic şi psihopat, este cel care îşi spune povestea; naratorul, cu care nu ne putem identifica, face o confesiune, caracterizându-se atât prin ceea ce relatează cât şi prin modul relatării.

Este interesant de studiat modul în care se explică geneza povestirii. Unele povestiri sunt introduse cu foarte mari precauţii (The Castle of Otranto – Castelul din Otranto, de Horace Walpole, Turn of the Screw – Strângerea şurubului, de Henry James, Litera stacojie, de Hawthorne*În versiunea germană (pag. 252) în această paranteză sunt citate şi Aus der Mappe meines Urgrossvaters (Din mapa străbunicului) de Adalbert Stifter, precum şi Doctor Faustus şi Der Erwähite (Alesul) de Thomas Mann.

); povestirea propriiu-zisă este detaşată cu grijă de autorul ei sau de cititor, fond prezentată ca relatată A de către B, sau ca un manuscris încredinţat lui A de către B, care poate că a aşternut pe hârtie tragedia vieţii lui C. Naraţiunile la persoana întâi ale lui Poe sunt uneori, în aparenţă, monologuri dramatice (Balerca de Amontillado), alteori, mărturisirea scrisă a unui suflet chinuit, oare caută astfel să se uşureze (Inima care-şi spune taina). Adesea ideea nu este clară: putem, oare considera că în Ligeia autorul îşi vorbeşte sie însuşi depănându-şi amintirile pentru a-şi împrospăta propriul sentiment de groază? Problema centrală a metodei narative priveşte relaţia dintre autor şi opera lui. Dintr-o piesă, autorul lipseşte; el a dispărut îndărătul ei. Dar. poetul epic spune o poveste – ca un povestitor de profesie, incluzând

în poem comentariile sale şi prezentând naraţiunea propriu-zisă (spre deosebire de dialog) în stilul lui propriu.

Romancierul poate, de asemenea, relata o povestire fără să pretindă că a fost martor sau că a participat la cele pe care le narează. El poate scrie la persoana a treia, în calitate de Băutor atotştiutor". Aceasta este, fără îndoială, modalitatea clasică şi „firească" a povestirii. Autorul este prezent, alături de opera sa, asemeni comentatorului a cărui expunere însoţeşte diapozitivele sau filmuü. documentar.

Există două metode care se abat de la această modalitate mixtă a naraţiunii epice: prima, care poate fi numită metoda romantic-ironică, măreşte deliberat rolul povestitorului, spulberă cu desfătare orice iluzie posibilă că ar fi vorba de „viaţă", nu de „artă", subliniază caracterul literar al cărţii. Iniţiatorul acestei tehnici este Lawrence Sterne, mai ales în Tristram Shandy; el a fost urmat de Jean-Paul Richter şi de Tieck în Germania; de Aleksandre Fomici Veltman şi Gogol în Rusia. Tristram Shandy, ca şi romanul Les Faux Monnayeurs al lui André Gide şi derivatul acestuia, romanul Punct contrapunct, de Aidions Huxley, ar putea fi numit un roman despre cum se scrie un roman. Mult criticatul mod de prezentare folosit de Thackeray în Blidul deşertăciunilor – menţionarea permanentă a faptului că personajele sunt marionete făcute de el-este fără îndoială o specie a acestei ironii literare: literatura amintindu-şi ei însăşi – că nu este altceva decât literatură.

Cea de-a doua metodă, opusă primei, este metoda „obiectivă" sau „dramatică", susţinută şi ilustrată de Otto Ludwig în Germania, Flaubert şi Maupassant în Franţa, Henry James în Anglia. *24 Adepţii acestei metode, critici şi artişti, au căutat s-o prezinte ca singura metodă artistică (dogmă care nu este nevoie să fie acceptată). Ea a fost expusă cu strălucire în lucrarea lui Percy Lubbock Craft of Fiction o poetică a romanului bazată pe practica şi teoria lui Henry James.

Credem că pentru a desemna această metodă este mai bine să utilizăm termenul de „obiectiv", deoarece „dramatic" implică ideea de „dialog" sau de „acţiune, comportament" (opusă lumii interne a gândirii şi sentimentului); nu încape însă îndoială că această mişcare a fost determinată de dramă şi de teatru. Otto Ludwig şi-a elaborat teoriile mai ales pe baza studierii operei lui Dickens „ale cărui procedee de prezentare prin pantomimă şi de caracterizare prin expresii şablon au fost împrumutate de la comedia şi melodrama mai

veche a secolului al XVIII-lea. Impulsul lui Dickens nu este de a, povesti, ci întotdeauna de a înfăţişa, în dialog şi pantomimă; în loc să ne povestească despre ceva, el ne arată ceva. Modalităţile ulterioare ale romanului au tras învăţăminte din alte forme; mai subtile, de teatru, aşa cum, de pildă, James a învăţat din teatrul lui Ibsen.

Nu trebuie să se creadă că metoda obiectivă se mărgineşte la dialog şi la redarea comportamentului personajelor (The Awkward Age – Vârsta penibilă a lui Henry James; Ucigaşii lui Hemingway). O.asemenea limitare ar pune romanul într-o situaţie de concurenţă directă şi inegală cu teatrul. Marile succese ale metodei au. constat în prezentarea acelei vieţi psihice pe care teatrul no poate trata decât stângaci. Principiile ei de bază sunt, pe de o parte, absenţa deliberată din roman a „romancierului atotştiutor" şi, în schimb, prezenţa unui „punct de vedere" consecvent. Henry James şi Percy Lubboek consideră că romanul ne oferă, pe rând, „descriere" şi „dramă".

„Descrierea" este o relatare făcută de un personaj conştient de cele ce se petrec (în sufletul oamenilor şi în afară), în timp ce „scena" este, cel puţin în parte, în dialog, şi înfăţişează, cu oarecare detalii, un episod sau un conflict important. 26 „Descrierea" este tot atât de „obiectivă" ca şi „drama", numai că ea este redarea obiectivă a unei subiectivităţi specifice – cea a unuia dintre personaje (Doamna Bovary sau Strether din romanul The Ambassadors de Henry James), în timp ce drama" este redarea obiectivă a vorbirii şi comportării. Această teorie permite schimbarea „punctului de vedere" (de pildă, trecerea de la punctul de vedere al Prinţului la acela al Prinţesei, în cea de-a doua jumătate a romanului The Golden Bowl de Henry James) cu condiţia ca ea să fie sistematică. Ea permite, de asemenea, folosirea de către autor a unui personaj asemănător autorului, care fie că relatează întâmplările unor prieteni (de pildă, Marlow, din romanul Youth – Tinereţe – de Joseph Conrad), fie că întrupează conştiinţa prin prisma căreia sunt văzute toate întâmplările (cum e cazul lui Strether, din The Ambassadors): accentul principal cade pe obiectivitatea consecventă a romanului. Dacă autorul urmează să fie prezent în roman altfel decât „în stare de soluţie", el trebuie să se reducă pe sine sau pe reprezentantul său la dimensiunile şi la statutul celorlalte-personaje. *27

O parte integrantă a metodei obiective. este prezentarea în timp, [cititorul trăind întregul proces alături de personaje.

„Descrierea" şi „drama" trebuie întotdeauna să fie completate într-o oarecare măsură de „rezumat" (acel „între actele I şi II au trecut cinci zile" din teatru); dar la acesta trebuie să se recurgă cât mai puţin cu putinţă. Romanele victoriene se încheiau de obicei eu un capitol care rezuma evoluţia ulterioară a personajelor principale; cariere, căsătorii, decese; Henry James, William Ho wells şi contemporanii lor au pus capăt acestei practici, pe care o considerau o greşeală din punct de vedere artistic. Potrivit metodei. obiective autorul nu se cade să anticipeze niciodată; el trebuie să-şi desfăşoare povestirea fără a ne lăsa să vedem mai mult decât un pas înainte. Ramón Fernandez face o distincţie între récit, care prezintă fapte întâmplate în trecut, dar povestite în prezent, conform legilor expunerii şi descrierii, şi roman, care prezintă întâmplările în desfăşurarea lor în timp, în ordinea firească. *28

Un procedeu tehnic caracteristic al romanului obiectiv este ceea ce germanii numesc erlebte Rede, francezii, le style indirecte. libre (Thibaudet) şi le monologue intérieur (Dujardin), iar englezii stream of consciousness (fluxul conştiinţei), o expresie mai imprecisă şi mai cuprinzătoare folosită pentru prima dată de William James. *29 Dujardin defineşte monologul interior ca un mijloc de „introducere directă a cititorului în viaţa interioară a personajului, fără nicio intervenţie, sub formă de explicaţii sau comentarii, din partea autorului..." şi drept „o expresie a gândurilor. celor mai intime, a gândurilor care se află cel mai aproape de inconştient..." în The Ambassadors, afirmă Lubbock, James „nu descrie starea sufletească a lui Secrether; el o face să se auto-exprime, el o dramatizează". *30 Istoria acestui procedeu şi a folosirii lui în toate literaturile moderne de abia începe să fie studiată: unul dintre strămoşii lui aste monologul shakespearian; un al doilea îl găsim la Steme, oare a aplicat teoria lui Locke despre asocierea liberă a ideilor; un al treilea este „analiza internă", adică rezumarea de către autor a dinamicii gândirii şi sentimentului unui personaj. *31

Aceste observaţii asupra celui de al treilea strat al operei literare, cel al „lumii" fictive (intrigă, personaje, cadru), au fost ilustrate mai ales cu exemple luate din romane, dar ele sunt aplicabile şi la dramă, privită ca operă literară. Al patrulea şi ultimul strat, cel al „calităţilor metafizice", l-am prezentat ca fiind strâns legat de „lumea" literaturii, ca fiind echivalent cu „atitudinea faţă de viaţă" sau cu

atmosfera lumii; dar aceste calităţi vor fi analizate mai atent când vom trata despre evaluarea operei literare.

<Capitolul> 17. Genurile literare

Este oare literatura o colecţie de poezii, piese şi romane complet diferite care, în afară de mume, nu au nimic comun? Răspunsuri afirmative, nominaliste, s-au dat în secolul nostru, cea mai cunoscut fiind acela al lui Croce. l Dar teoria lui, deşi uşor de înţeles ca reacţie împotriva exagerărilor autoritarismului clasic, nu s-a impus, deoarece nu ţine seama de faptele vieţii şi istoriei literare.

Genul literar nu este un simplu nume, deoarece convenţia estetică în care se încadrează o operă îi modelează caracterul. Genurile literare „pot fi privite ea nişte imperative instituţionale care exercită o constrângere asupra scriitorului, dar care, la rândul lor, suferă şi ele o constrângere din partea acestuia". *2 Milton, care a avut vederi atât de largi în ceea ce priveşte politica şi religia, în poezie, a fost un tradiţionalist obsedat, după cum admirabil spune W.P. Ker, de „ideea abstractă a epicii"; el ştia „care stat legile unui adevărat poem epic, a unuia dramatic, a unuia liric". *3 Dar el ştia, de asemenea, cum să ajusteze, să lărgească, să modifice formele clasice – ştia cum să creştineze şi să miltonizeze Eneida, tot aşa cum, în Samson, a ştiut să-şi spună propria poveste prin mijlocirea unei povestiri populare ebraice tratate ca o tragedie greacă.

Genul literar e o „instituţie" – în sensul în care şi Biserica, Universitatea şi Statul sunt instituţii. El există, nu aşa cum există un animal, o clădire, o capelă, o bibliotecă sau un palat, ci aşa cum există o instituţie. Noi putem munci, ne putem exprima prin intermediul instituţiilor existente, putem crea noi instituţii sau putem trăi, în măsura posibilităţilor, în afara vieţii politico-administrative sau religioase; putem de asemenea contopi diferite instituţii, dându-le o nouă formă. *4

Teoria genurilor este un principiu de ordine: ea clasifică literatura şi istoria literară, nu în funcţie de timp sau loc (epocă sau limbă naţională), ci în funcţie de anumite tipuri specifice de organizare sau de structură a operelor literare. *5 Spre deosebire de studiul istoric, orice studiu critic şi de evaluare implică, într-un fel sau altul, referiri la asemenea structuri. De exemplu, spre a judeca un poem, criticul trebuie să apeleze la întreaga lui experienţă literară, la întreaga lui concepţie, descriptivă şi normativă, despre poezie (deşi, desigur, la

rondul ei, concepţia criticului despre poezie este, în permanenţă, modificată datorită cunoaşterii şi judecării altor poezii concrete).

Implică oare teoria genurilor literare ideea că fiecare operă aparţine unui gen? După câte ştim, această întrebare n-a fost pusă în niciun studiu. Dacă ar fi să răspundem prin analogie cu lumea naturală, am răspunde cu certitudine „da": căci chiar şi balena şi liliacul pot fi incluse într-o clasificare; şi admitem că există făpturi care reprezintă stări de tranziţie de la un regn la altul. Am putea încerca o serie de reformulări ale întrebării, pentru a o face mai precisă. Oare orice operă se află în raporturi literare destul de strânse cu alte opere pentru ca studiul ei să fie ajutat de studierea celorlalte? Sau, în ce măsură este legată ideea de gen de „intenţie"? De intenţia unui inovator? Sau de intenţia altora? *6

Rămân oare genurile neschimbate? Presupunem că nu căci, ca rezultat al adăugării unor opere noi, categoriile noastre suferă modificări. Este suficient să ne gândim la înrâurirea pe care au avut-o asupra teoriei romanului Tristram Shandy sau Ulysses. Când a scris Paradisul pierdut, Milton îl considera aidoma Iliadei sau Eneidei; noi însă vom face, fără îndoială, o distincţie categorică între epopeea orală şi epopeea cultă, indiferent dacă am socoti sau nu că Eiada intră în prima categorie. Probabil că Milton n-ar fi admis că Faerie Queene (Crăiasa zânelor) a lui Spenser este o epopee, deşi lucrarea a fost scrisă într-o epocă în care epopeea şi romanul cavaleresc nu erau încă separate şi în oare se considera că în epopee trebuie să predomine caracterul alegoric; cu toate acestea nu încape îndoială că Spenser credea că sicrie un poem de tip homeric.

Într-adevăr, o realizare de Un tip deosebit a criticii este descoperirea şi propagarea unor noi grupări, a unor genuri cu noi trăsături: William Emipson, de pildă, include în aceeaşi categorie ca versiuni ale pastoralei, Cum vă place, Opera de trei parale, Alice în ţara minunilor. Cât despre Fraţii Karamazov este clasat în rândul romanelor senzaţionale.

Textele clasice care stau la baza teoriei genurilor sunt acelea ale lui Aristotel şi Horaţiu. De la ei am moştenit ideea că tragedia şi epopeea sunt genuri literare). Dar Aristotel cel puţin remarcă şi alte deosebiri, mai fundamentale, între dramă, epopee şi lirică. Majoritatea teoriilor literare moderne înclină să ignore deosebirea între proză şi poezie, împărţind literatura de imaginaţie (Dichtung) în: literatură

narativă (roman, nuvelă, epopee), dramă (în proză sau în versuri) şi poezie (punând accentul pe ceea ce corespunde vechii noţiuni de „poezie lirică").

Viëtor susţine, pe bună dreptate, că termenul „genul n-ar trebui să fie folosit atât pentru aceste trei categorii mai mult sau mai puţin esenţiale cât şi pentru genurile istorice cum sunt de pildă, tragedia şi comedia; suntem de acord cu el. că acest termen trebuie aplicat genurilor istorice. Un termen care să denumească cele trei categorii menţionate este greu de găsit – şi poate că, în practica, el nu este decât rareori necesar. *8 Principalele trei genuri au fost separate încă de Platon şi Aristotel, în funcţie de „modul de imitaţie" (sau de „reprezentare"): în poezia lirică vorbeşte propria persoana a poetului; în epică (sau în roman) poetul vorbeşte, pe de o parte, în numele său personal, ca narator, şi, pe de altă parte, îşi face personajele să se exprime în vorbire directă (naraţiune mixtă); în dramă, poetul dispare în umbra personajelor sale. *9

Unii au încercat să arate natura fundamentală a acestor trei genuri asociindu-le cu dimensiunile timpului şi chiar cu morfologia lingvistică, în scrisoarea lui către William Davenant (1605 – 1668), Hofobes a făcut o încercare de acest fel când, după ce a împărţit societatea în lumea de la curte, de la oraş şi de la ţară, a găsit trei tipuri corespunzătoare de poezie: poezia eroică (epopeea şi tragedia), poezia burlescă (satira şi comedia) şi poezia pastorală. *10 E.S. Dallas, un talentat critic englez, care cunoştea gândirea critică a fraţilor Schlegel şi a lui Coleridge *11, distinge trei tipuri fundamentale de literatură – „Drama, istorisirea şi cântecul" – pe care apoi le analizează elaborând o serie de scheme mai mult în spiritul teoriilor germane decât al celor engleze.

El echivalează: drama = persoana a doua, timpul prezent; epopeea = persoana a treia, timpul trecut; poezia lirică = persoana întâi singular, viitor. John Erskine, care în 1912 a publicat o interpretare a principalelor tipuri literare de „temperament" poetic, este însă de părere că poezia lirică exprimă timpul prezent şi, pornind de la ideea că tragedia ar reprezenta ziua judecăţii – asupra trecutului omului – asupra caracterului său acumulat în destinul lui – iar epopeea, destinul unei naţiuni, sau al unui neam, ajunge la ceea ce, într-o formulare simplă, pare să fie echivalent cu a identifica drama cu trecutul şi epopeea cu viitorul. *12

Ca spirit şi ca metodă, interpretarea etico-patologică a lui Erskine este departe de încercările formaliştilor ruşi, cum ar fi, de exemplu, acelea ale lui Roman Jakobson, care doresc să demonstreze corespondenţa dintre structura gramaticală fixă a limbii şi genurile literare. Poezia lirică, declară Jakobson, este persoana întâi singular, timpul prezent, în vreme ce poezia epică este persoana a treia, timpul trecut („eul" povestitorului epic este de fapt privit dinafară ca o a treia persoană – dieses objektivierte Ich). *13

Deşi „sugestive", asemenea explorări ale genurilor de bază, care le leagă, la o extremă, de morfologia lingvistică şi, la cealaltă extremă, de atitudinile fundamentale faţă de univers, nu prea promit rezultate obiective. Ne putem într-adevăr îndoi că aceste trei genuri ar avea un astfel de caracter fundamental, chiar şi ca părţi componente care pot fi combinate diferit.

O dificultate, desigur, este faptul că în zilele noastre drama are un regim diferit de cal al epicii (epopeea, nuvela, romanul) şi liricii. Pe vremea lui Aristotel şi la vechii greci, epopeea era interpretată în public sau, în orice caz, recitată: epopeea homerică era o poezie recitată de un rapsod ca Ion. Poezia elegiacă şi iambică era acompaniată de flaut, poezia melică, de liră. Astăzi, în general, noi citim poeziile şi romanele în gând, pentru noi înşine. *14 Dar drama continuă să fie, aşa cum era şi la greci, o artă mixtă, precumpănitor literară, fără îndoială, dar implicând de asemenea un „spectacol" – folosirea talentului actorului şi regizorului, a meşteşugului desenatorului de costume şi al maestrului de lumini. *15

Dar dacă vom trece peste. această dificultate, reducând toate trei genurile la caracterul literar comun, oare cum se poate face distincţia dintre dramă şi povestire? Nuvela americană modernă (de exemplu, Ucigaşii lui Hemingway) năzuieşte la obiectivitatea pieselor de teatru, la puritatea dialogului. Dar, ca şi epopeea, romanul tradiţional alternează dialogul, sau prezentarea directă, cu naraţiunea; într-adevăr, epopeea a fost considerată de Scaliger şi de alţi câţiva autori, care s-au străduit să elaboreze o ierarhie a genurilor, drept cel mai important dintre genurile literare, pentru că ea le include pe toate celelalte. Dacă epopeea şi romanul sunt forme compuse, atunci, pentru identificarea genurilor fundamentale, se impune să le descompunem, separând ceea ce e „naraţiune directă", de ceea ce e „naraţiune prin dialog" (dramă ne-jucată); şi atunci cele trei genuri fundamentale

devin naraţiunea, dialogul" şi cântecul. Dar sunt oare aceste trei genuri literare, astfel reduse, decantate şi concentrate, mai fundamentale decât, să spunem, „descrierea, expunerea, naraţiunea"? *16

Să trecem acum de la aceste genuri „fundamentale" – liric, epic şi dramatic – la ceea ce am putea considera subdiviziunile lor. Thomas Hankins, un critic englez din secolul al XVIII-lea, tratează despre drama engleză aşa cum este ilustrată de „diferitele ei specii, şi anume: misterul, moralitatea, tragedia şi comedia". În secolul al XVIII-lea proza a cunoscut două specii: romanul şi romanul cavaleresc. Aceste „subdiviziuni", aceste grupe de ordinul al doilea sunt, credem noi, ceea – ce ar trebui să numim, în mod normal, „genuri".

Secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea sunt secole care iau genurile în serios; criticii lor sunt persoane pentru care gemurile există, sunt reale. *17 Că genurile sunt distincte – şi că trebuie păstrate distincte – este o dogmă comună a crezului neoclasic. Dar dacă vom căuta în critica neoclasică o definiţie a noţiunii de gen sau o metodă pentru a distinge un gen de altul, nu vom găsi aproape nicio consecvenţă şi nici măcar conştiinţa necesităţii. unei sistematizări.

Canonul lui Boueau, de exemplu, include pastorala, elegia, oda, epigrama, satira, tragedia, comedia şi epopeea; totuşi, Boileau nu defineşte baza acestei tipologii (poate pentru motivul că el consideră că tipologia este un dat istoric, nu o construcţie raţionalistă). Nu sunt cumva genurile lui Boileau diferenţiate după subiect, după structură, după forma versului, după mărime, după tonul emoţional, după Weltanschauung sau după publicul specific căruia i se adresează? Nu se poate da un răspuns. Dar putem afirma că pentru mulţi neoclasici întreaga noţiune de gen era atât de evidentă, încât ea nu constituia nicio problemă, în Rhetoric and Belles Lettres (Retorica şi beletristica – 1783) Hugh Blair tratează genurile principale într-un şir de capitole, dar nu face un studiu introductiv despre genuri în general sau despre principiile clasificării literare. Iar în selectarea genurilor pe care le discută nu găsim un criteriu consecvent, fie metodologic, fie de altă natură. Cele mai multe dintre acestea sunt cele cunoscute încă de greci, dar nu toate: Blair discută pe larg „poezia descriptivă" în care, după cum spune el, „geniul se poate manifesta la cea mai mare înălţime", cu toate acestea dânsul nu are în vedere „vreo specie sau vreo formă de compoziţie anume", nici chiar, după câte se pare, în sensul în care se poate vorbi de o specie cum ar fi aceea a „poemului didactic" – Poemul

naturii al lui Lucreţiu sau Essay on Man al lui Alexander Pope. Şi de la „poezia descriptivă", Blair trece la „poezia ebraică", pe care o consideră o poezie ce „exprimă gustul unei epoci şi al unei ţări îndepărtate"; în aceasta Blair vede, deşi nu o spune nicăieri şi nici nu-şi prea dă seama de acest lucru – un specimen de poezie orientală, o poezie care diferă radical de poezia de tradiţie greco-romano-franceză. Apoi Blair se ocupă de ceea ce, foarte ortodox, el numeşte „genurile supreme. ale creaţiei poetice, genul epic şi genul dramatic"; cât despre acesta din urmă, Blair ar fi putut să se exprime mai exact, spunând „tragedia".

Teoria neoclasică nu explică, nu dezvoltă şi nici nu apără teoria genurilor sau criteriul diferenţierii acestora. Într-o oarecare măsură ea se ocupă însă de probleme cum ar fi puritatea, ierarhia şi durata genurilor sau apariţia unor noi genuri.

Deoarece, privit în perspectivă istorică, neoclasicismul a fost o îmbinare de autoritarism şi raţionalism, el a acţionat ca o forţă conservatoare, înclinată să menţină şi să adapteze, în Urnita posibilului, genurile de origine antică, mai ales genurile poetice. Dar Boileau admite sonetul şi madrigalul; iar Samuel Johnson îl laudă pe John Denham pentru că, în Cooper's Hill (Dealul lui Cooper), a inventat „un nou tip de poezie", o „specie de compoziţie care ar putea fi numită poezie topografică" şi consideră că în Seasons (Anotimpurile) lui James Thomson găsim „o poezie… de un gen nou", iar „modul în care Thomson cugetă şi îşi exprimă gândurile" aici este „original".

Principiul purităţii genurilor, care a fost invocat în Anglia de adepţii tragediei clasice franceze împotriva tragediei elizabetane pentru că admitea şi scene comice (groparul din Hamlet, portarul beat din Macbeth), este horaţian, când este dogmatic, şi aristotelic, când se întemeiază pe experienţă şi pe un hedonism rafinat. Tragedia, spune Aristotel, trebuie să ne ofere nu „orice fel de desfătare, ei numai cea care-i e proprie…" *18

Ierarhia genurilor se bazează, în parte, pe un calcul hedonist; totuşi, în formulările clasice, ierarhizarea plăcerii produse de operele literare nu se face după criteriul cantitativ al intensităţii acestei plăceri sau al numărului de cititori sau de ascultători care o resimt. Ea se bazează mai degrabă pe un amestec de elemente sociale, morale, estetice, hedoniste şi tradiţionale. Proporţiile operei nu sunt nici ele neglijate: genurile mai miei, ca sonetul sau chiar oda, nu pot fi puse, evident, pe acelaşi plan cu epopeea şi tragedia. Poeziile „minore" ale lui

Milton sunt scrise în genurile mai scurte, cum sunt, de pildă, sonetul, la canzone, „masca"; creaţiile lui poetice „mari" sunt o tragedie „veritabilă" şi două epopei. Dacă am folosi criteriul cantitativ în judecarea celor două mari rivale – tragedia şi epopeea – ar câştiga epopeea. Totuşi, Aristotel a ezitat în această privinţă şi, după cântărirea mai multor argumente opuse, a acordat locul întâi tragediei, în timp ce criticii Renaşterii au preferat, în mod consecvent, epopeea. Deşi ulterior au existat multe oscilaţii în legătură cu pretenţiile celor două genuri, criticii neoclasici, cum sunt Habbes sau Dryden sau Blair, se mulţumesc, în general, să le claseze pe amândouă pe primul loc.

Ajungem acum la – alt tip de grupare, cal în care elementele determinante stat forma strofelor şi metrul. Cum să clasificăm sonetul, rondelul, balada? Reprezintă ele gemuri sau altceva, mai puţin decât genurile? Majoritatea lucrărilor de specialitate recente franceze şi germane înclină să le considere „forme fixe", o categorie aparte, deosebită de cea a genului. Viëtor însă face o excepţie – cel puţin pentru sonet; noi suntem în favoarea unei interpretări mai largi. Dar aici trecem din domeniu! terminologiei în cel al criteriilor de definire a genului. Putem oare vorbi de „versul octosilabic" sau de „versul dipodic" ca genuri? suntem înclinaţi să răspundem afirmativ, şi prin aceasta înţelegem să spunem că, în raport cu norma pentametrului iambic care domină în Anglia, poemele octosilabice din secolulai XVIII-lea sau poemele dipode de la începutul secolului al XX-lea pot fi considerate poeme de un gen deosebit atât în ceea ce priveşte tonul cât şi etosul *19, şi că nu este vorba doar de o clasificare în funcţie de metru (cum putem găsi la sfârşitul cărţii de imnuri, cu abrevierile ei C.M. – Common Meter, metru obişnuit, L.M. – Long Meter, metru lung etc.), ci de ceva mai cuprinzător, ceva ce are atât formă „internă" cât şi formă „externă".

Credem că genul trebuie conceput ca o grupare de opere literare bazată, teoretic, atât pe forma externă (metrul sau structura specifică) cât şi pe forma internă (atitudinea, tonul, scopul în general, subiectul şi publicul cărora ele se adresează). Baza de la care se pleacă poate fi sau una sau alta (de pildă forma internă pentru „pastorală" şi „satiră"; forma externă pentru versul dipodic şi oda pindarică); dar aceasta implică pentru critică sarcina de a găsi cealaltă dimensiune, pentru a completa schema.

Uneori se produce o schimbare semnificativă: ca şi în vechea

poezie greacă şi romană, „elegia" începe, în engleză, cu cupletul sau distihul elegiac; totuşi, vechii elegiaci nu se limitau la plângerea morţilor, lucru care se poate spune şi despre Hammond şi Shenstone, precursorii lui Gray. Dar Elegia lui Gray, scrisă în catrenul eroic, nu în distihuri, pune capăt, în poezia engleza, practicării elegiei ca poem personal duios scris în distihuri.

Având în vedere că, după secolul al XVIII-lea, respectarea anumitor elemente formale, folosirea anumitor modele structurale a ieşit, în mare parte, din uz, am putea fi înclinaţi ca de aici înainte să renunţăm la istoria gemurilor literare. Ezitări legate de această idee apar frecvent în scrierile franceze şi germane despre genuri, împreună cu părerea că perioada 1840 – 1940 este probabil o perioadă literară anormală – şi. că, fără îndoială, în viitor ne vom întoarce la o literatură care va folosi genurile mai conştient.

Credem totuşi că este mai corect să spunem că în secolul al XIX-lea ideea de gen s-a schimbat şi nu că ea – şi încă şi mai puţin practica scrierii în anumite genuri – a dispărut. În secolul al XIX-lea, odată cu creşterea considerabilă a publicului cititor, apar mai multe genuri; şi, ca urmare a răspândirii mai rapide a scrierilor datorită ieftinirii tipăritului, ele trăiesc mai puţin sau se transformă mai repede. În secolul. al XIX-lea şi în timpurile noastre noţiunea de „gen" suferă din aceleaşi motive ca şi noţiunea de „perioadă": noi suntem conştienţi de schimbările rapide care au loc în moda literară – o nouă generaţie literară la fiecare zece ani, nu o dată la cincizeci: în poezia americană am avut astfel epoca versului liber, epoca lui Eliot, epoca lui Auden. De la o distanţă mai mare s-ar putea să se vadă că aceste mişcări specifice au o direcţie comună şi un caracter comun (aşa cum astăzi Byron, Wordsworth şi Shelley sunt toţi consideraţi romantici englezi). *20

Care sunt exemplele de genuri din secolul al XIX-lea? Romanul istoric este mereu citat de Van Tieghem şi de alţii *21 fete oare „romanul politic" (care a făcut obiectul unei monografii scrise de M.E. Speare) un gen? Şi dacă există un gen al romanului politic, nu există oare, de asemenea, şi un gen al romanului ecleziastic (care ar include The Altar Steps – Treptele altarului, de Compbon Mackenzie, precum şi Barchester Towers – Turnurile din Barchester, de Anthony Trollope)? Nu, fiindcă aici, cu romanul „politic" şi cu cel „ecleziastic", păşim într-o clasificare stabilită exclusiv pe baza conţinutului, adică în domeniul unei clasificări pur sociologice; şi în această direcţie putem, desigur,

continua clasificările la infinit; romanul mişcării de la Oxford, romanul – care descrie viaţa profesorilor în secolul al XIX-lea, romanul dedicat vieţii marinarilor în secolul al XIX-lea, romanele mării.

Prin ce se deosebeşte de acestea „romanul istoric"? Nu numai prin aceea că subiectul lui este mai puţin restrâns, cuprinzând, practic, întregul trecut, ci, în primul rând, prin legăturile lui cu mişcarea romantică şi eu naţionalismul – prin noul sentiment al trecutului, prin noua atitudine faţă de trecut pe care le implică. Romanul gotic este un exemplu încă şi mai bun, existenţa lui începând în secolul al XVIII-lea, cu The Castle of Otranto şi continuând până în prezent. Acesta este un gen care are toate caracteristicile pe care le-am putea cere unui gen de naraţiune în proză: avem a face aici nu numai eu o tematică limitată şi permanentă, dar şi cu un ansamblu de procedee proprii (descriptive şi narative, de pildă castele în ruină, orori săvârşite de romano-catolici, portrete misterioase, coridoare tainice în care se pătrunde prin uşi mascate, glisante; răpiri, întemniţări, urmăriri prin păduri neumblate); mai există apoi un Kunstwollen, o intenţie estetică, intenţia de a-l face pe cititor să simtă un tip special de emoţie şi de oroare plăcută („milă şi groază", şi-au spus poate unii dintre amatorii de romane gotice) *22.

În general, concepţia noastră despre gen s-ar cuveni să încline spre latura formală, adică să considere drept gen mai degrabă versul octosilabic folosit de S. Butler în Hudâbras sau sonetul decât romanul politic sau romanul despre muncitorii industriali: avem în vedere genurile „literare", nu clasificările după subiect, care pot fi făcute şi în privinţa lucrărilor neliterare. Poetica lui Aristotel, oare consideră că epopeea, drama" şi poezia lirică („milă") sunt genurile literare fundamentale, se ocupă şi de trăsăturile oare le deosebesc şi de modul în care fiecare dintre aceste trăsături corespunde scopului estetic al genului: drama e scrisă în vers iambic, deoarece acest vers este cel mai apropiat de vorbirea obişnuită, în timp ce epopeea cere hexametrul dactilic care nu sc. 1 aseamănă de loc cu aceasta:

Dacă cineva s-ar gândi să întreprindă o imitaţie narativă într-un alt soi de măsură, sau în mai multe, ar părea nelalocul său. Într-adevăr, din toate felurile de metri, nu-i altul mai aşezat şi mai amplu decât cel eroic – ceea ce-i şi îngăduie să facă loc cu cea mai mare uşurinţă cuvintelor rare şi metaforelor… *23

În ordine ascendentă, după „metru" şi „strofă", următorul nivel al „formei" este „structura" (de pildă, un tip special de organizare a

intrigii). Structuri caracteristice, cel puţin în oarecare măsură, întâlnim în epopeea şi în tragedia tradiţională, adică în epopeea şi tragedia care imită modelele eline (începutul in medias res, „peripeţia" din tragedie, cele trei unităţi). Totuşi, nu toate „procedeele clasice" sunt structurale; scenele de luptă şi coborârea în Lumea subpământeană aparţin subiectului sau temei. În literatura de după secolul al XVIII-lea, acest nivel poate fi uşor stabilit numai în „piesa bine făcută" sau în romanele poliţiste, în care intriga foarte strânsă reprezintă o asemenea structură. Dar chiar şi în tradiţia cehoviană a nuvelei, există o organizare, o structură, numai că această structură este de alt tip decât aceea a nuvelei lui Poe sau O. Henry (dacă vrem, putem s-o numim o organizare „mai liberă")

*24

Cel care se ocupă de teoria genurilor trebuie să cunoască bine deosebirile caracteristice dintre teoria „clasică" şi teoria modernă. Teoria clasică este normativă, deşi „regulile" ei nu sunt impregnate de acel autoritarism îngust care adesea li se atribuie încă. Teoria clasică are la bază nu numai convingerea că un gen diferă de altul, ca natură şi ca valoare, dar şi ideea că genurile nu se cade să fie lăsate să se amestece. Aceasta este vestite teorie a „purităţii genurilor", a aşa-numitului „genre tranché".

*25 La baza acestei teorii se afla un principiu estetic real (nu numai un mănunchi de distincţii de castă), deşi principiul respectiv n-a fost niciodată enunţat cu claritate: era îndemnul la o rigidă unitate de ton, la o puritate şi o „simplitate" stilizată, la concentrarea asupra unei singure emoţii (groază sau râs), precum şi asupra unei singure intrigi sau teme.

*310

Era, de asemenea, îndemnul la specializare şi pluralism: fiecare artă are propriile ei însuşiri şi produce o plăcere specifică. De ce ar încerca poezia să fie „picturală" sau „muzicală", sau de ce ar încerca muzica să povestească ceva sau să descrie o scenă? Aplicând principiul „purităţii estetice" în acest sens, ajungem la concluzia că o simfonie este „mai pură" decât o operă sau un oratoriu (care foloseşte atât corul cât şi orchestra), iar un cvartet de coarde este încă şi mai pur (deoarece foloseşte numai unul dintre grupurile orchestrale, lăsând la o parte instrumentele de suflat din lemn, alămurile şi instrumentele de percuţie).

Teoria clasică a făcut, de asemenea, o diferenţiere socială a genurilor. Epopeea şi tragedia se ocupă de viaţa regilor şi nobililor, comedia, de cea a clasei de mijloc (lumea oraşelor, burghezia), iar satira şi farsa, de oamenii de rând. Şi această categorică delimitare în ceea ce priveşte dramatis personae – personajele proprii fiecărui gen – are corespondenţe în teoria cuviinţei" (adică a „moravurilor" de clasă) şi în împărţirea stilurilor în nobile, mijlocii şi vulgare *26. De asemenea, teoria clasică a avut o ierarhie proprie a genurilor, în stabilirea căreia erau luate în consideraţie nu numai rangul personajelor şi stilul, ci şi lungimea sau proporţiile operelor (capacitatea de a se menţine la aceeaşi înălţime de la început până la sfârşit) şi seriozitatea tonului.

Un simpatizant modern al „genologiei"; (cum numeşte Van Tieghem cercetarea aspectului de care ne ocupăm) *27 ar putea dori să apere doctrina neoclasică pe baza teoriei estetice, fiind într-adevăr convins că astfel poate face o pledoarie mult mai bună decât cea făcută de teoreticienii ei. Acest lucru l-am încercat parţial, atunci când am expus principiul purităţii estetice. Dar nu trebuie să îngustăm „genologia", reducând-o la o singură tradiţie sau doctrină. „Clasicismul" nu tolera, sau mai degrabă ignora alte sisteme, genuri şi forme estetice. În loc să vadă în catedrala gotică o „formă" – şi încă una mai complexă decât templul grecesc – el nu găsea în ea nimic altceva decât lipsă de formă. La fel şi cu genurile. Fiecare „cultură" îşi are genurile ei: cea chineza, cea arabă, cea irlandeză; există şi „genuri" orale primitive. Literatura medievală abunda în genuri.

*28 Noi n-avem de ce să apărăm caracterul „fundamental" al genurilor greco-romane. N-avem de ce să apărăm, în forma ei greco-romană, nici doctrina purităţii genurilor care apelează la un singur fel de criteriu estetic.

Nu încape îndoială că teoria modernă a genurilor este descriptivă. Ea nu limitează numărul genurilor posibile şi nu cere scriitorilor respectarea anumitor reguli. Ea consideră că genurile clasice pot fi „amestecate", dând naştere unor noi genuri (cum ar fi tragicomedia). Ea sesizează faptul că genurile pot fi construite atât pe baza complexităţii sau „bogăţiei", cât şi pe baza „purităţii" (gen prin adăugare şi gen prin reducere). După ce romanticii au pus accentul pe unicitatea fiecărui „geniu original" şi a fiecărei opere literare, teoria modernă, în loc să scoată în evidenţă deosebirile dintre un gen şi altul,

încearcă să găsească numitorul comun al operelor aparţinând unui gen, procedeele şi intenţiile literare care le sunt comune.

Plăcerea ce ne-o produce opera literară se compune din senzaţia de noutate şi din senzaţia de recunoaştere, în muzică, sonata şi fuga reprezintă exemple clare de forme care pot fi recunoscute: în operele literare ţesute în jurul unei crime misterioase putem urmări concentrarea treptată a intrigii – convergenţa treptată (ca în Oedip) a dovezilor. O formă foarte cunoscută şi des repetată, este plictisitoare; iar o formă complet nouă ar fi neinteligibilă – şi este, de fapt, de neconceput. Genul literar reprezintă, ca să spunem aşa, o sumă de procedee estetice aflate la dispoziţia autorului şi care sunt inteligibile pentru cititor. Scriitorul bun se conformează în parte genului aşa cum există, şi în parte îl lărgeşte. În general, marii scriitori sunt rareori inventatori de genuri: Shakespeare şi Ra-cine, Molière şi Ben Jonson, Dickens şi Dostoievski folosesc genurile create de alţi scriitori.

Unul dintre foloasele evidente ale studierii genurilor este faptul că atrage atenţia asupra dezvoltării lăuntrice a literaturii, asupra acelui aspect pe care Henry Wells (în New Poets from Old, 1940) l-a numit „genetica literară". Oricare ar fi raporturile literaturii cu alte categorii de valori, cărţile sunt influenţate de alte cărţi, cărţile imită, parodiază, transformă alte cărţi – şi nu numai pe cele care le urmează în ordine strict cronologică.

Pentru definirea genurilor moderne, probabil că metoda cea mai bună ar fi să se pornească de la o anumită carte sau de la un anumit autor foarte influent şi să se caute apoi ecoul produs: de pildă, repercusiunile literare ale operelor lui Eliot şi Auden, ale lui Proust şi Kafka.

Am dori să sugerăm câteva teme de studiu importante pentru teoria genurilor, deşi tot ce putem oferi sunt doar unele întrebări şi unele încercări de răspuns. Una se referă la relaţia dintre genurile primitive (cele ale literaturii populare sau orale) şi genurile unei literaturi dezvoltate. Şklovski, unul dintre formaliştii ruşi, consideră că formele de artă noi sunt „Pur şi simplu canonizarea unor genuri inferioare (subliterare)". Romanele lui Dostoievski sunt o serie de romans à sensation glorificate. „Poeziile lirice ale lui Puşkin îşi au originea în versurile de album, cele ale lui Blok, în cântecele ţigăneşti, iar ale lui Maiakovski, în poezia revistelor umoristice" *29. Brecht în Germania şi Auden în Anglia, ambii încearcă în mod deliberat. să

transforme poezia populară în literatură serioasă. Avem aici de-a face cu teoria că literatura are nevoie de o permanentă reînnoire prin „rebarbarizare" *30. O teorie similară, cea a lui André Jolies, susţine că formele literare complexe se dezvoltă din unităţi mai simple. Genurile primitive sau elementare, prin compunerea cărora se poate ajunge la toate celelalte, sunt, după părerea lui Jolies, următoarele: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz, (legenda, saga, mitul, ghicitoarea, zicala, anecdota, fapta memorabilă, basmul, gluma). *31 Istoria romanului ilustrează acest tip de dezvoltare: la baza maturităţii atinse în Pamela lui Richardson, în Tom Jones, al lui Fielding şi în Tristram. Shandy al lui Steme se află anumite einfache Formen (forme simple), cum ar fi scrisoarea, jurnalul intim, cartea de călătorii (sau „călătoria imaginară"), autobiografia, „caracterul" din secolul al XVII-lea, eseul, precum şi comedia, epopeea şi romanul cavaleresc.

O altă problemă este aceea a continuităţii genurilor., Este un fapt unanim recunoscut că Brunetière a făcut un rău serviciu „genologiei" prin teoria cvasi-biologică a „evoluţiei" pe care a elaborat-o, teorie care a dus la concluzii ca aceea că, în istoria literară franceză, predicile din secolul al XVII-lea s-au transformat (după un hiat) în poezia lirică a secolului al XIX-lea. *32 Această aşa-zisă continuitate pare să fie bazată (ca şi legătura stabilită de Van Tieghem între epopeea homerică şi romanele din seria Waverley ale lui Walter Scott, şi între romanul de curte şi romanul psihologic modern, legătură între opere separate în spaţiu şi tâmp) pe analogii existente în tendinţele autorilor şi publicului – quelques tendances primordiales. Dar Van Tieghem se abate de la acest mod de stabilire de analogii pentru a observa că aceste legături nu reprezintă les genres littéraires proprement dits. *33 Desigur, pentru a susţine succesiunea şi unitatea genurilor, trebuie să putem demonstra existenţa unei continuităţi formale stricte. Este tragedia un singur gen? Recunoaştem existenţa unor tragedii de epocă şi a unor tipuri naţionale de tragedie: tragedia greacă, tragedia elizabetană, tragedia clasică franceză, tragedia germană a secolului al XIX-lea. sunt ele tot atâtea gemuri separate, sau nu reprezintă decât specii ale unui gen? Răspunsul pare să depindă în parte de legătura formală ou antichitatea clasică, şi în parte de intenţia operei. când ajungem la secolul al XIX-lea, problema devine mai dificilă: Ce sunt Livada, cu vişini şi Pescăruşul de Cehov, Strigoii,

Rosmersholm, Constructorul Solness de Ibsen? sunt tragedii? Exprimarea nu mai este în versuri, ci în proză. Noţiunea de „erou tragic" s-a schimbat. Aceste discuţii ne duc la problema naturii unei istorii a genurilor literare. S-a pretins, pe de o parte, că nu se poate scrie o istorie critică a genurilor literare (deoarece a lua ca normă tragediile lui Shakespeare, înseamnă a nedreptăţi tragediile elenilor sau ale francezilor) şi, pe de altă parte, că fără o filosofie a istoriei orice istorie este o simplă cronică. M Ambele argumente au forţă. Răspunsul corect pare să fie că istoria tragediei elizabetane poate fi scrisă urmărind dezvoltarea ei până la Shakespeare şi declinul ei după aceea, dar că o istorie a tragediei în general va trebui să practice o metodă dublă, adică să definească „tragedia" prin referire la un numitor comun şi apoi să urmărească, în chip de cronică, legăturile dintre fiecare şcoală de tragedie dintr-o anumită perioadă şi o anumită ţară şi succesoarea ei, suprapunând însă acestui şir neîntrerupt o periodizare care să marcheze etapele principale din istoria genului (de pildă, tragedia frânează de la Jodelle la Racine şi de la Racine la Voltaire).

Este limpede că teoria genurilor literare ridică probleme esenţiale pentru istoria şi critica literară şi pentru raporturile dintre ele. Ea pune, într-un context specific literar, problema filosofică a relaţiei dintre clasă şi indivizii care o compun, dintre unitate şi mulţime, problema naturii universaliilor.

<Titlu> 18. Evaluarea operei literare

Este nimerit ca în primul rând să facem o distincţie între „a preţui" şi „a evalua". De-a lungul istoriei, omenirea a „preţuit" literatura, orală şi tipărită, adică a privit-o cu interes, i-a atribuit o valoare pozitivă. Dar criticii şi filosofii care au „evaluat" literatura sau anumite opere literare pot ajunge la un verdict negativ. În orice caz, trecem de la interes la actul judecării operei literare. Prin referire la o normă, prin aplicarea anumitor criterii, prin compararea unui obiect sau unui interes cu alte obiecte sau interese, noi le putem stabili rangul.

Când încercăm să analizăm în detaliu interesul omenirii pentru literatură, ne izbim de greutăţi legate de definirea acesteia. Literatura în sens modern s-a desprins treptat şi foarte încet din trinitatea culturală a cântecului, a dansului şi a ritualului religios în care pare-se că-şi are originea. Şi dacă vrem să analizăm interesul omenirii pentru literatură, trebuie să-l analizăm în părţile lui componente. În fond, de

ce au preţuit oamenii literatura? Ce valori sau ce interese au găsit în ea? Trebuie să spunem că foarte numeroase: concisul dulce et utile al lui Horaţiu l-am putea tălmăci ca „distracţie" şi „învăţătură", sau ca „joc" şi „muncă", sau ca „valoare finală" şi „valoare instrumentală", sau ca „artă" şi „propagandă" – sau ca artă ca scop în sine şi arta ca ritual obştesc şi liant al ciuturii.

Dacă ne interesează acum aspectul normativ – cum trebuie oamenii să preţuiască şi să evalueze literatura? – va fi necesar să răspundem prin câteva definiţii. Oamenii trebuie să preţuiască literatura pentru că este ceea ce este; ei trebuie s-o evalueze prin prisma şi după mărimea valorii ei literare". Între natura, funcţia şi evaluarea literaturii trebuie în mod necesar să existe o strânsă legătură. Rostul unui lucru – întrebuinţarea lui obişnuită, sau principală, sau cea mai potrivită – trebuie să fie acela pentru care este menit prin natura (sau structura) lui.

Natura lui este, potenţial, ceea ce este, în fapt, funcţia lui. Lucrul este ceea ce poate face; şi el poate face şi trebuie să facă ceea ce este. Se cuvine să preţuim lucrurile pentru ceea ce sunt şi pentru ceea ce pot face şi să le evaluăm prin comparaţie cu alte lucruri oare au o natură şi o funcţie asemănătoare.

Trebuie să evaluăm literatura prin prisma propriei ei naturi. Care e natura ei proprie? Ce este literatura în sine? Ce e literatura „pură"? Formularea întrebării implică un proces analitic sau de reducere; şi răspunsul ne duce la concepţiile despre „poezia pură" – imagini pure sau ecolalie (sunete pure). Dar dacă vom stărui în a căuta puritatea în această direcţie, vom fi obligaţi să împărţim amalgamul de imagistică vizuală şi eufonie în pictură şi muzică; şi atunci poezia dispare.

O asemenea concepţie despre puritate se bazează pe analiza elementelor operei literare. Este preferabil să începem cu organizarea şi ou funcţia operei. Nu elementele componente, ci modul în care sunt îmbinate şi funcţia pe care o au hotărăsc dacă o anumită operă este sau nu este literatură. *2 în zelul lor reformator, anumiţi campioni mai vechi ai „literaturii pure" au considerat simpla prezenţă a unor idei etice sau sociale într-un roman sau într-un poem drept o „erezie didactică". Dar literatura nu este profanată de prezenţa unor idei folosite literar, folosite ca părţi integrante ale operei literare – ca materiale – întocmai cum sunt folosite personajele şi cadrul. Conform

definiţiei moderne, „puritatea" literaturii constă în lipsa unei intenţii practice (propagandă, incitarea la acţiune directă, imediată) sau a unei intenţii ştiinţifice (furnizarea de informaţii, fapte, „adaosuri de cunoştinţe"). Când vorbim de „puritate " nu vrem să spunem că romanul sau poezia n-ar avea „elemente", elemente detaşate, care, scoase din context, pot fi luate în sens practic sau ştiinţific. De asemenea, nu vrem să spunem că un roman sau un poem „pur" n-ar putea fi interpretat într-un mod „impur".

Orice lucru poate fi folosit în mod abuziv, sau nepotrivit, adică în funcţii care nu corespund naturii sale:

As some to church repair
Not for the doctrine but the music there.
Aşa cum unii se duc la biserică în muzică.
Nu pentru predică, ci pentru muzică.

La vremea lor, Mantaua şi Sufletele moarte ale lui Gogolau fost greşit interpretate chiar şi de critici inteligenţi. Totuşi, părerea că acestea ar fi opere de propagandă, o interpretare greşită, explicabilă în lumina anumitor pasaje şi elemente izolate pe care le conţin, se împacă greu cu minuţiozitatea organizării lor literare, cu complicatele procedee folosite: ironie, parodie, joc de cuvinte, mimare, burlesc.

Definind astfel funcţia literaturii, am rezolvat oare ceva? într-un sens, se poate spune că în estetică întreaga luptă se dă între teoria care susţine existenţa unei „experienţe estetice" separate, ireductibile (un domeniu autonom al artei) şi teoria care consideră că artele trebuie să servească ştiinţa şi societatea, care tăgăduieşte existenţa „valorii estetice" ca un tertium quid, care ar reprezenta un factor intermediar între „cunoaştere" şi „acţiune", între ştiinţă şi filosofie, pe de o parte, şi între etică şi politică, pe de alta. *3 Desigur, nu trebuie să se creadă că acela care neagă existenţa unei „valori estetice" fundamentale, ireductibile neagă orice valoare a operelor literare: el poate doar să clasifice valorile operei literare, sau ale artei, în funcţie de sistemele de valoare considerate de el „reale", „fundamentale". El poate privi artele, aşa cum le privesc unii filosofi, ca forme de Cunoaştere primitive şi inferioare, sau poate să le judece, aşa cum fac unii reformatori, prin prisma presupusei lor capacităţi de a stimula la acţiune. El poate socoti că valoarea artelor (şi mai ales a literaturii) constă tocmai în caracterul lor cuprinzător, nespecializat, în universalitatea lor. Pentru scriitori şi critici, această concepţie este mult mai măgulitoare decât aceea care

i-ar considera doar specialişti în compunerea sau interpretarea operelor literare. În lumina ei, „geniul literar" este investit cu o autoritate „profetică" superioară şi devine deţinătorul unui „adevăr" de tip deosebit, mai larg şi mai profund decât adevărurile ştiinţei şi filosofiei.

Dar aceste măreţe pretenţii sunt, prin însăşi măreţia lor, greu de aparat altfel decât în genul acela de joc în care fiecare sferă de valori – religia, filosofia, economia sau arta – afirmă că, în forma ei ideală, ea include tot ce este mai bun, sau mai adevărat în celelalte. *4 Unora dintre apărătorii literaturii li se pare că a accepta teoria potrivit căreia literatura este – doar una dintre. cele şapte arte constituie un act de timiditate şi trădare. Literatura a pretins că ar fi atât o formă superioară de cunoaştere, cât şi o formă de acţiune etică şi socială. A abdica de la aceste pretenţii nu înseamnă oare a renunţa la obligaţiile ce revin literaturii şi la statutul care i se cuvine? Şi nu se impune oare ca fiecare sferă de valori (asemeni naţiunilor în expansiune sau persoanelor ambiţioase şi pline de încredere în forţele lor) să ceară mai mult decât speră să i se acorde de către vecinii şi rivalii ei?

Unii apologeţi ai literaturii tăgăduiesc că literatura ar putea fi tratată corect, din punct de vedere estetic, ca o „artă". Alţii tăgăduiesc valabilitatea unor noţiuni ca „valoare estetică" şi „experienţă estetică" în măsura în care ele exprimă sau implică o categorie unică. Există oare un domeniu distinct, autonom, al „experienţei estetice" sau ai obiectelor şi calităţilor estetice capabile, prin natura lor, să genereze o asemenea experienţă?

Mulţi filosofi, de la Kant încoace, şi multe persoane care s-au preocupat serios de arte sunt de acord că artele, inclusiv literatura, au un caracter şi o valoare unice. Nu putem „reduce calitatea artistică la alte calităţi mai primitive", spune Theodore Greene, şi continuă astfel:

caracterul unic al calităţii artistice a unei opere nu poate fi intuit decât în momentul contactului cu opera şi deşi poate fi pus în evidenţă şi subliniat, el nu poate fi definit şi nici măcar descris. *5

În ceea ce priveşte caracterul experienţei estetice unice, majoritatea filosofilor sunt de aceeaşi părere. În Critica puterii de judecată, Kant subliniază „intenţia fără scop" (intenţia care nu este dirijată spre acţiune) a artei, superioritatea estetică a frumuseţii „pure" faţă de cea „aderentă" sau aplicată, atitudinea dezinteresată a celui care trăieşte arta (care nu trebuie să dorească să posede, sau să

consume, sau să transforme în vreun alt fel în senzaţie sau în acţiune ceea ce este adresat percepţiei).

Teoreticienii noştri contemporani sunt cu toţii de acord ea experienţa estetică este perceperea unei calităţi intrinsec plăcute şi captivante, oferind o valoare finală şi o mostră sau o anticipaţie a altor valori finale. Ea este legată de sentiment (plăcere-durere, reacţie hedonistă) şi de simţuri; dar ea obiectivează şi articulează sentimentul – sentimentul găseşte, în opera de artă, un „corelativ obiectiv" şi este îndepărtat de senzaţie şi de dorinţa de acţiune prin cadrul de ficţiune al obiectului lui. Obiectul estetic mă interesează pentru propriile lui calităţi, pe care nu încerc să le reformez sau să le transform într-o parte din mine, să mii le însuşesc sau să le consuni. Experienţa estetică este o formă de contemplare, o atenţie caldă acordată calităţilor şi structurilor calitative. (Unul dintre duşmanii ei este practicismul; celălalt este obişnuinţa, care acţionează în direcţia stabilită de practicism.

Opera literară este un obiect estetic capabil să genereze experienţa estetică. Putem oare evalua o operă literară în întregime după criterii estetice, sau trebuie, aşa cum sugerează T.S. Eliot, să judecăm caracterul literar al literaturii după criterii estetice, iar valoarea literaturii după criterii extraestetice? *6 În prima idee a lui Eliot se cuvine să distingem două aspecte, în legătură cu o anumită operă noi ne întrebăm mai întâi dacă poate fi clasificată ca literatură (povestire, poezie, piesă), şi abia după aceea ne întrebăm dacă este sau nu „literatură bună", adică de un nivel care să merite atenţia celor cu experienţă estetică. Problema „valorii" ne duce la anumite norme şi etaloane. Criticii moderni, care se limitează la critica estetică, sunt de obicei numiţi „formalişti" – uneori de către ei înşişi, alteori (peiorativ) de către alţii. Cel puţin la fel de ambiguu este şi cuvântul înrudit „formă", în sensul în care îl vom folosi aici, el desemnează structura: estetică a operei literare – ceea ce face ca ea să fie literatură". *7 în loc de a separa opera în două părţi, „formă-conţinut", noi distingem mai întâi materialul operei şi apoi „forma", cea care organizează estetic „materialul", într-o operă literară izbutită, materialul este complet asimilat de formă: ceea ce era „lume" a devenit „limbă". *8

„Materialele" operei literare sunt: la un nivel, cuvintele; la alt nivel, experienţa comportării umane; în sfârşit, la alt nivel, ideile şi atitudinile umane. Toate aceste materiale, inclusiv limba, există şi în

afara operei literare, dar în alt mod; însă într-un poem sau într-un roman izbutit ele sunt antrenate în relaţii polifonice de dinamica scopului estetic.

Se poate oare evalua literatura în mod adecvat după criterii pur formale? Vom schiţa un răspuns.

Criteriul pe care formaliştii ruşi îl consideră principal apare şi în alte evaluări estetice: el constă în noutate, în surpriză. Exprimarea lingvistică obişnuită, „şablon", nu generează o percepţie imediată: cuvintelor nu li se acordă atenţie în calitatea lor de cuvinte, şi nici obiectul la care se referă toate la un loc nu este sesizat cu precizie. Reacţia noastră la limbajul banal, şablon, este o „reacţie şablon": sau o atitudine stereotipă, sau plictiseala. Noi nu „sesizăm" cuvintele şi ceea ce simbolizează ele decât atunci când sunt asociate într-o formă inedită şi surprinzătoare. Limba trebuie „deformată", adică stilizată, fie în direcţia arhaicului său, în general, a distanţării, fie în direcţia „barbarizării", înainte ca atenţia cititorilor să fie reţinută de ea. Viktor Şklovski, de pildă, spune că poezia face ca limba să fie „nouă", „neobişnuită". Acest criteriu al noutăţii a fost foarte răspândit, cel puţin de la mişcarea romantică încoace – de la acea „Renaştere a miraculosului", cum a neuimit-o Watts-Dunton.

Wordsworth şi Coleridge s-au străduit amândoi, în mod diferit, dar corelativ, să facă limba neobişnuită", unul căutând să dea o notă stranie elementelor familiare, iar celălalt să domesticească extraordinarul, în vremea din urmă fiecare nouă „mişcare" literară a avut acelaşi scop: să elimine orice reacţie automată, să promoveze o reînnoire a limbii (o „Revoluţie a cuvântului") şi o ascuţire a receptivităţii. Mişcarea romantică a preamărit copilul pentru percepţia lui mereu trează, proaspătă. Matisse s-a străduit să înveţe a picta lumea aşa cum o vede un copil de cinci ani. Disciplina estetică, susţine Walter Pater, interzice obişnuinţa, ea însemnând tocirea percepţiei. Noutatea este un criteriu, dar nu trebuie să uităm că este vorba de noutatea de dragul perceperii dezinteresate a calităţii. *9

Cât de departe ne poate duce acest criteriu? în modul în oare este aplicat de formaliştii ruşi, el are un caracter vădit relativist. Nu există nicio normă estetică, spune Mukarovsky, fiindcă esenţa normei estetice este să fie încălcată.) *10 Nici un stil literar nu îşi păstrează ineditul. De aceea, spune Mukarovsky, la un moment dat, operele îşi pot pierde funcţia estetică, pentru ca ulterior s-o recâştige, poate –

atunci când elementele ce deveniseră prea familiare ajung să fie din nou nefamiliare. Ştim cu toţii din experienţă ce înseamnă a te „sătura" temporar de anumite poezii. Se întâmplă uneori, ca mai târziu să ne întoarcem în mod repetat la ele: alteori ni se pare că le-am epuizat. Astfel, pe măsură ce istoria literară progresează, unii poeţi devin din nou ciudaţi în vreme ce alţii rămân „familiari". *11

Vorbind însă de întoarcerea cititorilor la unele apere, credem că, de fapt, am şi trecut la alt criteriu. când ne întoarcem mereu la o anumită operă, spunând că „de fiecare dată găsim ceva nou în ea", de obicei nu vrem să spunem că găsim elemente noi de acelaşi fel, ci noi nivele de sens, noi tipuri de asociaţii: găsim că poemul sau romanul are o organizare multiplă. Operele literare care, ca acelea ale lui Homer sau ca acelea ale lui Shakespeare, continuă să fie admirate, trebuie să posede, conchidem noi (folosind expresia lui George Boas), „polivalenţă" valoarea lor estetică trebuie să fie atât de mare şi atât de complexă, încât să includă printre straturile lor unul sau mai multe straturi capabile să ofere mari satisfacţii fiecărei perioade ulterioare. *12 Dar o asemenea operă trebuie să fie receptată ca fiind atât de bogată, încă de la apariţia ei, încât înţelegerea tuturor straturilor şi sistemelor ei nu poate fi realizată de către un individ izolat, ci doar de către o colectivitate. Într-o piesă de Shakespeare.

Pentru spectatorii cei mai simpli există intriga, pentru cei mai analitici, personajele şi conflictul dintre ele, pentru cei cu preocupări literare, cuvintele şi frazele, pentru cei mai sensibili din punct de vedere muzical, ritmul, iar pentru spectatorii cu o putere de înţelegere şi o sensibilitate superioară, o semnificaţie care se dezvăluie treptat. *13

Trăsătura cu care avem a face în cazul de faţă este complexitatea operei: „integrarea creatoare" şi „cantitatea (şi diversitatea) materialului integrat". *14 Cu cât mai strânsă e organizarea unui poem cu atât mai mare este valoarea lui; aceasta e părerea Criticii formaliste care, în practică, adesea se limitează la opere cu o structură atât de complexă, încât necesită o exegeză, exegeză care, de altfel, merită să fie făcută. Această complexitate o putem găsi la un singur nivel sau la mai multe nivele. La Hopkins, complexitatea ţine în primul rând de construcţia frazei, de sintaxă, de prozodie; complexitatea o putem, întâlni, de asemenea, ia nivelul imagisticii, sau ai tematicii, sau la nivelul atmosferei sau al intrigii:

operele de o valoare deosebită sunt complexe în aceste straturi superioare.

Prin diversitatea materialului unei opere literare înţelegem mai ales ideile, personajele, tipurile de experienţă socială şi psihologică. Vestitul exemplu dat de Eliot în eseul The Metaphysical Poets (Poeţii metafizici) este potrivit aici. Pentru a arăta că mintea poetului „amalgamează în permanenţă experienţe disparate", el îşi imaginează un astfel de amalgam format din faptul că poetul e îndrăgostit, îl citeşte pe Spinoza, aude zgomotul unei maşini de scris şi simte un miros venit din bucătărie. Johnson a numit acest tip de amalgamare discordia concors şi, considerând că metoda duce mai degrabă la insuccese decât la succese, găseşte că ea „pune la un loc cu de-a sila ideile cele mai. eterogene". George Williamson, un alt scriitor care a scris ulterior despre „poeţii metafizici", se referă mai ales la succesele metodei. În legătură cu cele de mai sus, principiul nostru este că valoarea poemului creşte direct proporţional cu diversitatea materialelor incluse, cu condiţia ca să aibă loc o adevărată Amalgamare" a acestora.

În ale sale Three Lectures on Aesthetic (Trei prelegeri despre estetică) Bosanquet distinge „frumuseţea facilă" de „frumuseţea dificilă", care este „complexă", „tensionată" şi „cuprinzătoare". Am putea spune că distincţia dintre ele este aceea dintre o frumuseţe realizată din materiale uşor accesibile (eufonie, imagini vizuale plăcute, „subiect poetic 1) şi o frumuseţe extrasă din materiale care, ca materiale, sunt recalcitrante: l durerea, urâciunea, elementul didactic, elementul practic. Această distincţie fusese conturată de secolul al XVIII-lea care a tras o linie de demarcaţie între „frumos" şi „sublim" („frumuseţea dificilă"). „Sublimul" şi „caracteristicul" estetizează ceea ce pare „inestetic". Tragedia domină durerea şi îi dă formă expresivă; în acelaşi M comedia domină ceea ce este urât. Frumuseţea facilă este nemijlocit plăcută prin „materialul" şi prin „forma" ei plastică; frumuseţea dificilă rezidă în frumuseţea unei forme expresive.

S-ar părea că între frumuseţea „dificilă" şi măreţia artistică poate fi pus semnul egalităţii, în vreme ce între arta „perfectă" şi arta „mare", nu. Elementul volumului sau întinderii operei este important, dar nu în sine, ci pentru că face posibilă o sporire a complexităţii, a tensiunii şi a amplorii operei. Operă „majoră" sau gen „major" sunt cele care au o întindere mare. Dacă nu putem trata acest factor în stilul categoric al teoreticienilor neoclasici, nu înseamnă însă că am putea

să-l ignorăm: astăzi trebuie să cerem ca întinderea operei să nu însemne risipă, ca poemul lung din zilele noastre să ofere, înăuntrul unui spaţiu dat, mai mult decât poemele din trecut. Unii esteticieni consideră că pentru stabilirea „superiorităţii" unei opere literare este necesar să se recurgă la criterii extraestetice. *5 Astfel, L.A. Reid şi-a propus să apere „punctul de vedere potrivit căruia măreţia artei decurge din conţinutul ei şi, în general, arta este mare când exprimă marile valori ale vieţii"; iar T.M. Greene propune „adevărul şi superioritatea" drept criterii extraestetice, dar necesare pentru judecarea artei. În practică însă, Greene şi, mai ales, Reid nu depăşesc Criteriile lui Bosanquet privind frumuseţea dificilă. De pildă, „marile opere ale marilor poeţi, Sofocle, Dante, Mil-Ion, Shakespeare, reprezintă întruchipări organizate ale unei foarte variate experienţe umane". În orice domeniu al teoriei sau practicii, „indiciile" sau criteriile superiorităţii, par a avea drept numitor comun „sesizarea, cu simţul proporţiilor şi al pertinenţei, a ceea ce este complex"; dar într-o operă artistică este necesar ca aceste caracteristici comune ale măreţiei i. să apară într-o „situaţie în care valoarea este materializată", ca „o „valoare (materializată «e poate fi savurată şi gustată". Reid nu pune întrebarea: este oare poemul mare pentru că autorul lui este un om mare (sau posedă o inteligenţă sau o personalitate superioară) sau este superior pentru că este mare ca poem? în schimb, el încearcă să concilieze răspunsurile posibile.

Deşi consideră că un poem mare este mare prin semnificaţia şi ideile lui, el aplică aceste criterii numai poemului ca creaţie poetică, nu unui ipotetic Erlebnis. *16

Divina Comedie a lui Dante şi Paradisul pierdut al lui Milton sunt potrivite a fi supuse, cu titlu experimental, unei analize formaliste. Croce, refuzând să considere Divina Comedie drept un poem o reduce la o serie de pasaje lirice întrerupte de dizertaţii pseudoştiinţifice. În ochii lui atât formula „poem lung", cât şi formula „poem filosofic" sunt contradictorii. Estetismul generaţiei trecute, aşa cum îl găsim exprimat de un scriitor ca Logan Pearsail Smith, consideră Paradisul pierdut ca un amestec de teologie demodată şi de desfătare auditivă – vestitele „armonii de orgă" care sunt tot ce a mai rămas din Milton. *17 „Conţinutul" trebuie neglijat; forma poate fi desprinsă de conţinut.

Credem că asemenea judecăţi nu trebuie acceptate ca versiuni satisfăcătoare ale „formalismului". Ele adoptă o concepţie atomistă

despre opera literară, apreciind caracterul poetic relativ al materialelor ei componente, nu caracterul poetic al operei în ansamblul ei, şi aceasta poate subordona scopurilor ei numeroase elemente care, desprinse din context, n-ar fi decât dizertaţii abstracte. Şi Dante şi Milton au scris atât tratate cât şi poeme, fără să le confunde pe unele cu celelalte. Milton, gânditor independent în teologie, a scris dizertaţia De doctrina Christiana cam în perioada în care a compus Paradisul pierdut. Oricum am defini natura acestui poem (epopee, epopee creştină sau poem epic-filozofic) şi în ciuda intenţiei lui declarate de „a arate înţelepciunea căilor Domnului", el urmărea un scop diferit de cel al tratatului: natura Paradisului pierdut este stabilită de tradiţiile literare din care se inspiră. şi de relaţiile lui cu poezia anterioară a lui Milton.

Teologia expusă de Milton în Paradisul pierdut este ortodox-protestantă sau, cel puţin, susceptibilă de a fi interpretată ca atare. Dar faptul că cititorul nu împărtăşeşte această teologie nu răpeşte nimic din frumuseţea poemului.

Blake a exprimat părerea că, potrivit „intenţiei" subconştiente a lui Milton, adevăratul erou al poemului este Satana; iar la Byron şi Shelley regăsim Paradisul pierdut într-o viziune romantică, în care Satana este asociat cu Prometeu şi în care se insistă aprobativ, aşa cum insistase, mai devreme, Collins, asupra „primitivismului" edenului lui Milton. *18 Desigur, aşa cum a arătat Denis Saurat, există şi o interpretare „umanistă" a poemului. Amploarea, perspectivele lucrării, peisajul ei – sumbru sau de o măreţie vagă – nu sunt anulate prin neacceptarea concepţiei teologice sau istorice de care e străbătută.

Că, în ciuda faptului că ideologia lui e depăşită, Paradisul pierdut rămâne un mare poem, datorită stilului său, este un lucru foarte îndoielnic. Această teorie împinge la absurd ideea separării „formei" de „sensul" unei opere; aici „forma" devine „stil", iar „sensul" devine „ideologie". De fapt, separarea nu se aplică nici pe departe întregii opere: sunt ignorate toate straturile situate deasupra metricii şi construcţiei frazei; iar, potrivit acestei teorii, „sensul" nu este altceva decât ceea ce L.A. Reid numeşte „subiectul secundar" (subiect care se află în afara operei literare). De asemenea, ea ignoră intriga sau povestirea, personajele (sau, mai precis, „caracterizarea" personajelor) şi „lumea" poemului, interdependenţa intrigii, atmosferei şi personajelor – „calitatea metafizică" (adică concepţia despre lume ce

se desprinde din operă, nu concepţia expusă didactic de autor în opera respectivă sau în altă parte).

Cât se poate de discutabilă este şi părerea că „armoniile de orgă" ar putea fi desprinse de poem. Într-un sens restrâns se poate considera că ele au o „frumuseţe formală" – rezonanţă fonetică; dar în literatură, inclusiv în poezie, frumuseţea formală se află aproape întotdeauna în slujba expresiei: trebuie să ne întrebăm dacă „armoniile de orgă" se potrivesc cu intriga, cu personajele, cu tema. Folosit de poeţi minori în compoziţii pe teme banale, stilul lui Milton a devenit fără voie ridicol.

Critica formalistă trebuie să plece de la ideea că nu e nevoie să existe un acord între propriul nostru crez şi cel al unui scriitor sau al unui poem, că de fapt nici nu este indicat să existe, deoarece altfel n-am admira decât operele literare ale căror concepţii de viaţă le împărtăşim.

Are oare Weltanschauung-ul importanţă pentru judecata estetică? Concepţia de viaţă prezentată într-un poem, spune Eliot, trebuie să fie o concepţie pe care criticul s-o poată „considera coerentă, matură şi bazată pe datele experienţei". *19 Această formulă a lui Eliot despre coerenţă, maturitate şi fidelitate faţă de experienţă, depăşeşte orice formalism: coerenţa, desigur, este un criteriu atât estetic cât şi logic; dar „maturitatea" reprezintă un criteriu psihologic, iar „fidelitatea faţă de experienţă", un apel la lumile dinafară operei literare, o invitaţie la compararea artei cu realitatea. Să ne fie îngăduit a-i răspunde lui Eliot că maturitatea unei opere literare constă în caracterul ei cuprinzător, în sesizarea complexităţii lumii, în ironiile şi tensiunile ei; iar corespondenţa dintre un roman şi experienţă nu poate fi niciodată măsurată printr-o simplă confruntare, perechi, perechi, a datelor respective: ceea ce putem compara în mod legitim este întreaga lume a unui Dickens, unui Kafka, unui Balzac sau unui Tolstoi cu întreaga noastră experienţă, cu alte cuvinte cu propria noastră „lume" de gânduri şi de sentimente. Iar concluziile noastre cu privire la această corespondenţă se vor exprima în aprecieri estetice privind vitalitatea, intensitatea, contrastul, amploarea sau profunzimea ei, caracterul ei, static sau cinetic. Atributul de „veridic" aproape că ar putea fi înlocuit cu acela de „artistic" deoarece, când arta este foarte stilizată, asemănările dintre realitate şi literatură devin foarte pregnante: scriitori ca Dickens, Kafka şi Proust suprapun lumea operelor lor peste domenii întregi ale propriei noastre experienţe. *20

Până în secolul al XIX-lea, discuţiile privind evaluarea se concentrau asupra rangului şi ierarhiei scriitorilor – a clasicilor care „întotdeauna au fost şi vor fi admiraţi". Principalele exemple care se dădeau erau, desigur, scriitorii antichităţii eline şi romane, a căror apoteoză a venit odată cu Renaşterea. Pe la sfârşitul secolului al XVIII-lea, cunoaşterea mai aprofundată a unor cicluri de producţie literare, cum ar fi cele medievale, celtice, scandinave, hinduse şi chineze, a dus la – demodarea acestei vechi concepţii despre „clasicism". Observăm că unele opere sunt date uitării şi apoi reapar, că unele lucrări îşi pierd un timp eficacitatea estetică pentru ca apoi să şi-o recâştige; de pildă, operele lui Donne, Langland şi Pope, a lui Maurice Scève şi Gryphius.

Ca reacţiune împotriva autoritarismului şi a listei sale de canoane, concepţiile moderne sunt înclinate spre un relativism excesiv, inutil, invocând „morişca gustului", tot aşa cum scepticii de altă dată aminteau dictonul De gustibus non est disputandum.

Problema este însă mai complicată decât o prezintă umaniştii absolutist! sau scepticii relativişti.

Dorinţa de a afirma, într-o formă oarecare, obiectivitatea valorilor literare nu implică adoptarea unui canon static, căruia să nu i se poată adăuga niciun nume nou şi în cadrul căruia să nu se poată opera schimbări ierarhice. Cu drept cuvânt, Allen Tate numeşte „iluzie" ideea că „reputaţia vreunui scriitor ar putea fi stabilită o dată pentru totdeauna", respingând-o împreună cu „convingerea ciudată", corelativă, că „principala funcţie a criticii ar consta în ierarhizarea autorilor, nu. În valorificarea, lor". *21 Ca şi Eliot, a cărui teză despre modificarea trecutului de către prezent o aminteşte, Tate e un scriitor creator care nu poate să nu creadă în prezentul şi viitorul. precum şi în trecutul poeziei engleze. Întotdeauna în – cadrul unei anumite clase, ierarhia este, ca să spunem aşa, competitivă şi relativă. Atâta timp cât se pot adăuga opere noi, există întotdeauna posibilitatea ca un op nou venit să devină cel mai bun orice nouă operă va modifica, chiar dacă numai foarte puţin, ierarhia celorlalte opere. când Pope şi-a ocupat poziţia în rândul poeţilor englezi, Waller şi Denham au câştigat şi, în acelaşi timp, au pierdut prestigiu – ei reprezentau acea categorie ambivalenţă pe care o constituie precursorii; ei au făcut posibilă ascensiunea lui Pope, dar prin aceasta au coborât pe treptele ierarhiei.

Există şi o tendinţă contrară, manifestată de spiritele

anti-academice dinăuntrul şi dinafară universităţilor, tendinţa de a afirma tirania inconstanţei gustului literar. *22 Există cazuri – ca acela al lui Cowley – în care gusturile unei generaţii nu sunt ratificate de nicio generaţie ulterioară. Totuşi, aceste cazuri nu sunt numeroase. Acum treizeci de ani Skeiton ar fi putut părea un caz similar, dar în prezent nu: noi îl găsim scânteietor, „sincer", modern. În schimb, reputaţia scriitorilor celor mai mari supravieţuieşte generaţiilor: Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton – chiar şi Dryden şi Pope, Wordsworth şi Tennyson – au o poziţie permanentă, deşi nu „fixă".

Structurile estetice ale operelor acestor poeţi sunt atât de complexe şi atât de bogate, încât pot satisface sensibilitatea unor perioade succesive: există un Milton neoclasic admirat de Addison, în eseurile lui din Spectator, precum şi de Pope, şi există un Milton romantic sau Miltonii romantici ai lui Byron, Wordsworth, Keats, Shelley. A existat un Shakespeare al lui Coleridge şi acum îl avem pe Shakespeare al lui Wilson Knight. Fiecare generaţie lasă neasimilate unele elemente dintr-o capodoperă literară, fiecare generaţie găseşte în ea anumite nivele sau straturi lipsite de „frumuseţe" sau chiar de-a dreptul urâte (aşa cum Considerau neoclasicii jocurile de cuvinte ale lui Shakespeare), şi totuşi găseşte că din punct de vedere estetic întregul) este satisfăcător.

Se pare că am ajuns acum la un fel de „generaţionism" care neagă relativitatea gustului individual, dar afirmă că în istoria literară se produce o alternare între anumite grupuri de criterii estetice mai mult sau mai puţin opuse (ca în opoziţia stabilită de Wölffim între Renaştere şi baroc) şi susţine că această alternare nu poate fi nici ocolită, nici depăşită pentru a se ajunge la principii comune. De asemenea, am ajuns, pare-se, la „polivalenţă" *23, adică la ideea că operele literare durabile plac din motive diferite unor generaţii diferite sau, îmbinând cele două concluzii, am ajuns la ideea că operele majore, operele „clasice", îşi păstrează locul, dar şi-l păstrează datorită unei serii de trăsături sau cauze care devin alternativ „atractive". Operele foarte originale, foarte aparte (de pildă, creaţia lui Donne), şi operele minore (bune în cadrul stilului perioadei respective, de pildă, scrierile lui Prior sau Churchill) îşi sporesc prestigiul când literatura momentului prezintă o oarecare afinitate cu cea a epocii lor, şi pălesc atunci când această afinitate lipseşte. *24

Se prea poate că nu e lesne să depăşim această poziţie; dar de

depăşit, putem s-o depăşim, în primul rând, nu se cuvine să deducem modul în care secolele trecute îşi apreciau clasicii (Hoimer, Virgiliu, Milton ş.a.m.d.) numai din argumentele invocate de criticii timpului. Putem afirma că criticii mai vechi n-au fost în stare să aprecieze just creaţia literară din propria lor epocă şi nici chiar propria lor experienţă estetică. De asemenea, putem afirma că o teoria literară într-adevăr corespunzătoare poate evita atitudinea categorică pe care o prezintă „generaţionismul": astfel, George Williamson *26 consideră că cele mai bune dintre poeziile „poeţilor metafizici" englezi sunt pur şi simplu poezii de calitate; nu este nevoie să admirăm sau să condamnăm în bloc toate creaţiile „poeţilor metafizici"; şi nici mi trebuie să credem că poeziile cele mai bune ale acestei şcoli sunt cele mai metafizice". Astfel, în zilele noastre, Pope a fost apreciat – în parte cel puţin – ca poet „metafizic", adică drept un poet bun şi adevărat, nu doar drept „poetul unui secol al prozei" *27. Şi teoreticieni cu vederi atât de diferite ca I.A. Richards în Practicai Criticism şi Oeanth Brooks şi Robert Penn Warren (în Understanding Poetry) recomandă fără niciun echivoc un singur etalon pentru aprecierea poeziei şi subliniază în mod categoric că nu se cade să încercăm să „situăm" poemul după autor, după perioadă sau după şcoală înainte de a-l judeca. Se poate, desigur, afirma că aceşti critici, care în acelaşi timp sunt şi antologatori, se referă la un etalon (m linii mari, la etalonul lui Eliot) ou care mulţi cititori nu vor fi de acord. Dar etalonul lorle. permite să confirme valoarea unei game largi de poezie: mai nedrepţi cu romanticii, ei îi salvează cel puţin pe Blake şi Keats.

Suntem de părere că niciun critic literar mu poate să se limiteze la „generaţionism" (care neagă existenţa unei norme estetice) sau dimpotrivă, să adopte exclusiv un absolutism atât de steril şi atât de didactic ca acela al „rangului fix". El se poate exprima uneori ca un „generaţionist" doar din spirit de contradicţie sau din dorinţa de a aborda şi a înţelege un scriitor din trecut prin prisma pe de-a-ntregul adecvată a analogiei acestuia ou un scriitor din prezent. El va afirma însă că valoarea astfel descoperită este efectiv sau virtual prezentă în opera literară – că ea nu este inventată sau „atribuită" acesteia prin asociaţie, ci este într-adevăr constatată graţie unui stimulent special ai percepţiei.

Unde se află, trebuie să se întrebe criticul, valorile estetice? În poem, în cititorul poemului sau în relaţia dintre aceştia? Cel de al

doilea răspuns este subiectivist: el susţine, cu drept cuvânt, că cineva trebuie să evalueze lucrul evaluat, dar nu corelează natura reacţiei cu natura obiectului care o pricinuieşte. El este un răspuns psihologist, în sensul că abate atenţia de la obiectul contemplat sau gustat, pentru a o îndrepta asupra reacţiilor şi vibraţiilor emoţionale ale individului, sau ale unui individ generalizat. Adoptarea primului sau a celui de al treilea răspuns pare a fi o chestiune de interpretare. Filosofilor de profesie, primul răspuns le sugerează inevitabil platonismul sau un alt sistem de norme absolute care există independent de necesitatea sau de cunoaşterea umană. Chiar dacă am dori să susţinem, aşa cum pot dori s-o facă teoreticienii literaturii, caracterul obiectiv al structurilor literare, de la procedee până la „semnificaţie", primul răspuns mai prezintă neajunsul de a sugera că valorile literare există şi pot fi percepute de oricine, fiind tot atât de evidente cum este însuşirea unui lucru de a fi roşu sau rece. Totuşi, niciun critic n-a pretins cu adevărat că un poem ar avea această obiectivitate absolută: Longin şi alţi „clasicişti", care invocă părerea tuturor oamenilor din toate timpurile şi din toate ţările, limitează în mod tacit cuprinsul noţiunii la „toţi cititorii competenţi".

Formaliştii susţin că poezia nu este numai o cauză, sau o cauză potenţială, a „trăirii poetice" a cititorului, ci un mijloc special, superior organizat, de a controla trăirea cititorului, aşa încât aceasta poate fi numită, în modul cel mai exact, trăire a poemului. Evaluarea poemului este perceperea, descoperirea unor calităţi şi relaţii, valoroase din punct de „vedere estetic, structural prezente în poem pentru orice cititor competent. Frumuseţea, spune Eliseo Vivas, explicând ceea ce el numeşte „relativismul obiectiv" sau „realismul de perspectivă", este o trăsătură a anumitor lucruri, prezentă în ele; dar prezentă numai pentru cei înzestraţi cu acea capacitate şi acea cultură care fac posibilă descoperirea ei. *28

Valorile există potenţial în structurile literare: ele sunt remarcate şi într-adevăr evaluate numai când sunt contemplate de cititori care îndeplinesc condiţiile cerute. Există fără îndoială o tendinţă de a tăgădui (în numele democraţiei sau al ştiinţei) orice pretenţie la obiectivitate sau la „valoare" a cărei justeţe nu poate fi verificată public în sensul cel mai deplin al cuvântului. Dar anevoie se vor afla „valori" care să se ofere unei astfel de verificări în mod necondiţionat.

Tratatele mai vechi fac adesea o deosebire între-atâtea „evaluative" şi critica „impresionistă"... De fapt, deosebirea a fost formulată în termeni care ne pot induce în eroare. Primul tip de critică apela la reguli şi principii considerate obiective; cel de ad doilea tip făcea adesea paradă de faptul că nu apelează la niciun sistem de referinţă extern. Dar, în practică, al doilea tip era o formă nemărturisită de judecare a operei de către un expert al cărui gust urma să ofere o normă pentru sensibilităţi mai puţin subtile. Şi nu credem că au existat mulţi critici din ultima categorie care să nu fi încercat să facă ceea ce Rémy de Gourmont numeşte marele efort al oricărui om sincer – „să înalţe la rang de lege impresiile lui personale". Astăzi multe eseuri numite „critică" reprezintă, de fapt, exegeze ale unor poeme sau ale unor autori şi nu ne oferă nicio judecată de valoare confidentă. Câteodată se fac auzite proteste împotriva folosirii titlului de „critică" (cuvânt al cărui strămoş grec însenina „judecată") pentru aceste exegeze. Şi uneori se face o distincţie între critica „elucidatoare" şi critica „judiciară", considerate tipuri opuse de critică. *30 Dar deşi exegeza sensului (Deutung) poate fi fără îndoială delimitată de judecata de valoare (Wertung), acest lucru este rareori practicat sau practicabil în „critica literară". Ceea ce se cere sau se oferă sub numele de „critică evaluativă" este de fapt o clasificare lipsită de subtilitate a unor autori şi a unor opere, însoţită de citarea unor autorităţi sau de invocarea câtorva dogme de teorie literară. Pentru a depăşi acest nivel, sunt neapărat necesare analize şi comparaţii analitice. Pe de altă parte, un eseu care este pur exegetic trebuie, prin însăşi existenţa lui, să ne ofere o cât de mică judecată de valoare; iar dacă face exegeza unui poem, să conţină o apreciere a valorii estetice, nu a celei istorice, biografice sau filosofice. Faptul însuşi de a dedica timp şi de a acorda atenţie unui poet sau unei opere constituie în sine o judecată de valoare. Dar puţine eseuri exegetice exprimă judecăţi doar prin actul alegerii unui subiect. De la „înţelegerea poeziei" se trece pe nesimţite la „judecarea poeziei"; este vorba însă anume de judecarea ei în detaliu şi în cursul analizei, nu de judecata redusă la o sentinţă rostită, în ultimul paragraf. La timpul său, noutatea eseurilor lui Eliot a constat tocmai în faptul că ele nu făceau un rezumat final, nu pronunţau un singur verdict, ci judecau de-a lungul întregului eseu: prin comparaţii specifice, prin juxtapunerea a doi poeţi în privinţa unei anumite însuşiri, precum şi prin încercări de generalizare.

Distincţia pe cane trebuie s-o facem este, credem noi, o distincţie între judecata expresă şi judecata implicită – o distincţie care nu trebuie Confundată ou cea dintre judecăţile conştiente şi cele inconştiente. Există o judecată a sensibilităţii, şi există o judecată a raţiunii, o judecată raţională. Ele nu se află neapărat în contradicţie una cu alta: sensibilitatea nu poate avea mare forţă critică dacă nu este capabilă de formulări teoretice, considerabil generalizate; iar o judecată raţională, în probleme de literatură, nu poate fi formulată decât pe baza unei sensibilităţi directe sau derivate.

<Titlu> 19. Istoria literară

Se poate oare scrie istorie literară, adică un tip de studiu care să fie literar şi, în acelaşi timp, să fie şi istorie? Trebuie să recunoaştem că majoritatea istoriilor literare sunt fie istorii sociale, fie istorii ale gândirii filosofice reflectate în literatură, fie impresii şi judecăţi asupra anumitor. opere, aranjate într-o) ordine mai mult sau mai puţin cronologică. O scurta trecere în revistă a evoluţiei istoriografiei literare engleze va confirma acest lucru. Thomas Warton, primul istoric propriu-zis al poeziei engleze, a declarat că studiază literatura veche, deoarece ea „a înregistrat fidel trăsăturile epocilor şi păstrează cele mai pitoreşti «şi mai expresive prezentări ale obiceiurilor şi „transmite posterităţii tablouri de viaţă autentice" " Henry Morley vedea literatura ca o „biografie naţională" sau ca o „istorie a spiritului englez". *2 Pentru Leslie Stephen, literatura era „o funcţie specială a întregului organism social", „un fel de produs secundar" al evoluţiei sociale. *3 W.J. Courthope, autorul singurei istorii a poeziei engleze bazate pe o concepţie unitara cu privire la dezvoltarea acesteia, a definit „studiul poeziei engleze – ca fiind de fapt un studiu al dezvoltării continue a instituţiilor noastre naţionale, aşa cum este reflectată în literatura noastră" şi a căutat unitatea subiectului „exact acolo unde o caută istoricul politic, şi anume în viaţa naţiunii luate în ansamblu". *4

În timp ce aceşti istorici şi mulţi alţii tratează literatura ca pe un simplu document menit să ilustreze istoria naţională sau socială, alţii, care constituie un al doilea grup, recunosc că literatura este în primul rând o artă, dar se dovedesc incapabili de a-i scrie istoria. Ei ne oferă o serie de eseuri disparate despre anumiţi autori, pe care încearcă să-i lege între ei prin „influenţe", fără să aibă însă o idee cât de cât clară despre adevărata evoluţie istorică. În introducerea lui la A Short

History of Modern English Literature (Scurtă istorie a literaturii engleze moderne – 1897), Edmund Gosse declara că a încercat să prezinte mişcarea literaturii engleze", să dea „o idee despre evoluţia literaturii engleze" *5, dar în fond nu făcea altceva decât să exprime un ataşament formal faţă de o concepţie formulată în Franţa care se răspândea pe vremea aceea, în realitate, cărţile lui nu reprezintă decât o serie de observaţii critice despre unii autori şi despre unele dintre operele lor, aranjate cronologic.

Mai târziu, Gosse a mărturisit, pe drept cuvânt, că nu-l interesează de fel teoriile lui Taine şi a subliniat că a învăţat multe de la Sainte-Beuve, maestrul – prezentării biografice. *6 Mutatis mutandis, acelaşi lucru e valabil şi pentru George Saintsbury a cărui concepţie critică era mai aproape de teoria şi practica „aprecierii" a lui Pater, *7 şi pentru Oliver Elton, a cărui lucrare în şase volume, Survey of English Literature (Privire asupra literaturii engleze), cea mai remarcabilă realizare recentă a istoriei literare engleze, recunoaşte deschis că este „de fapt o trecere în revistă, o critică directă", nu o istorie. *8 Această listă ar putea fi lungită aproape la infinit; iar un examen al istoriilor literare franceze şi germane ar duce, cu unele excepţii, la concluzii aproape identice. Astfel, este evident că pe Taine îl interesau mai mult teoriile lui despre caracterul naţional şi filosofia sa despre milieu (mediu) şi rasă; Jusserand n-a studiat decât istoria moravurilor aşa cum este reflectată în literatura engleză, iar Cazamian a născocit o întreagă teorie despre „oscilaţiile ritmului moral al sufletului naţional englez". *9 Cele mai multe dintre marile istorii ale literaturii sunt fie istorii ale civilizaţiei, fie colecţii de eseuri critice. Primele mu sunt istoriiale artei; celelalte nu sunt istorii ale artei.

De ce nu s-a încercat de loc, pe scară mare, să se urmărească evoluţia literaturii ca artă? Unul dintre obstacole îl constituie faptul că nu s-a făcut în mod consecvent şi sistematic analiza pregătitoare a operelor literare. Sau ne mulţumim cu vechile criterii retorice, nesatisfăcătoare prin aceea că se ocupă de procedee evident superficiale, sau recurgeai la un limbaj emoţional, descriind efectele operei literare asupra cititorului în termeni care nu permit o adevărată corelaţie ou opera însăşi.

O altă dificultate este prejudecata că istoria literaturii nu poate fi scrisă decât explicând-o cauzal printr-o altă activitate umană. Un al treilea impediment îl constituie chiar concepţia despre dezvoltarea

artei literare. Puţini ar avea îndoieli în ce priveşte posibilitatea de a scrie o istorie a picturii sau muzicii. Este suficient să te plimbi prin câteva galerii de artă în care lucrările sunt aranjate cronologic sau pe „şcoli", pentru a-ţi da seama că există o istorie a picturii absolut distinctă atât de istoria pictorilor, cât şi de istoria aprecierilor sau judecăţilor rostite asupra unor tablouri anume. Este suficient să asculţi un concert în care compoziţiile sunt rânduite în ordine cronologică, pentru a-ţi da seama că există o istorie a muzicii care n-are nimic de-a face cu biografiile compozitorilor, cu condiţiile sociale în care au fost scrise operele sau cu aprecierea unor compoziţii separate. De la apariţia cărţii lui Winckelmamn, Geschichte der Kunst im Altertum (Istoria artei în antichitate – 1764), s-a încercat mereu să se scrie asemenea istorii ale picturii şi sculpturii şi, de la Charles Burney (1726 – 1814) încoace, majoritatea lucrărilor consacrate istoriei muzicii au acordat atenţie istoriei formelor muzicale.

Istoria literară are în faţa ei o problemă similară, aceea de a urmări istoria literaturii ca artă, relativ desprinsă de istoria socială, de biografiile autorilor şi de aprecierea unor opere concrete. Sarcina istoriei literare (în acest sens limitat) are, desigur, dificultăţile ei speciale. Spre deosebire – de un tablou, care poate fi văzut dintr-o singură privire, opera literară nu este accesibilă decât înăuntrul unui anumit răstimp şi de aceea este mai greu de sesizat ca un întreg coerent. Dar analogia cu forma muzicală dovedeşte că ne putem crea o imagine „chiar dacă aceasta nu se formează decât în timp. Mai există, afară de aceasta, unele dificultăţi speciale. În literatură există o trecere treptată de la simpla relatare la opera literară cu organizare complexă, mijlocul de exprimare al literaturii, limba, fiind în acelaşi timp şi mijlocul de realizare a comunicării zilnice şi mai ales mijlocul de exprimare al ştiinţei. De aceea este mai greu să se izoleze structura estetică a unei opere literare. Totuşi, o planşă dintr-un manual de medicină şi un marş suit două exemple cane învederează că şi celelalte arte au cazuri de tranziţie şi că, în domeniul exprimării lingvistice, dificultăţile stabilirii unsei de demarcaţie între artă şi nonartă sunt doar cantitativ mai mari.

Există însă teoreticieni care neagă pur şi simplu că literatura ar avea o istorie. W.P. Ker, de pildă, a susţinut că nu avem nevoie de o istorie a literaturii, întrucât obiectele ei sunt mereu prezente, sunt „eterne" şi, pria – urmare, nu au istorie propriu-zisă *10 T.S. Eliot

tăgăduieşte fi el că opera literară ar aparţine trecutului „întreaga literatori a Europei, de la Homer încoace, spune el, are o existenţă simultană şi constituie o ordine simultană" *11 S-ar putea susţine, aşa cum susţine Schopenhauer, că arta şi-a atins întotdeauna scopul. Ea nu se perfecţionează niciodată şi dau poate fi înlocuită sau repetată. În artă nu avem nevoie să aflăm wie es eigentlich gewesen (cum s-au petrecut de fapt lucrurile) – cum a definit Bank» scopul-istoriografiei – deoarece putem afla direct cum sunt lucrurile. Astfel istoria literară nu este o istorie propriu-zisă, deoarece ea este cunoaşterea prezentului, a omniprezentului, a prezentului etern… Desigur, noi se poate tăgădui că există o deosebire reală între istoria politică şi istoria artei.

Exista o deosebire între ceea ce reprezintă istorie şi trecut şi ceea ce este istorie şi totuşi oarecum prezent

După cum am arătat mai înainte, operă literară nu rămâne neschimbată în decursul istoriei. Există, desigur, o substanţială identitate de structura care a rămas aceeaşi de-a lungul veacurilor. Dar această structură este dinamică; în decursul istoriei, ea se schimbă trecând prin Minţile cititorilor, ale criticilor şi ale altor scriitori. Procesul de interpretare, de critică şi de apreciere n-a fost niciodată complet întrerupt şi va continua, probabil, la nesfârşit sau, cei puţin, atâta timp cât nu se va produce o întrerupere completă a adiţiei culturale. Una dintre sarcinile istoricului literar constă în descrierea acestui proces. O altă sarcina este urmărirea evoluţiei operelor literare rânduite în cadrul unor grupuri mai mici şi mai mari, stabilite în funcţie de paternitate, de gen, de tip stilistic sau de tradiţie lingvistică şi în cele din urmă, în cadrul unui sistem al literaturii universale.

Dar problema evoluţiei unei serii de opere literare e extraordinar de greu de tratat, într-un anumit sens, fiecare operă literară reprezintă, la prima vedere, o structură oare nu are nicio legătură cu operele literare înconjurătoare. Se poate susţine cama există mei o evoluţie de la o individualitate la alta. S-a formulat chiar obiecţia că de fapt nu există o istorie a literaturii, ci doar o istorie a oamenilor care scriu. *12 Pe baza aceluiaşi argument ar trebui să renunţăm însă şi la scrierea unei istorii a limbii, deoarece nu există decât oameni care pronunţă cuvinte, sau la scrierea unei istorii a filosofiei, deoarece ura există decât oameni care gândesc. Acest tip de „personalism" extrem duce, în mod inevitabil, la părerea că fiecare operă literară în parte este complet izolată, ceea ce, practic, ar însemna

că ea nu poate fi nici comunicată altora, luci înţeleasă. Se impune. totuşi să concepem literatura ca pe un întreg sistem de opere care, prin adăugarea unei opere noi, îşi conduiră necontenit relaţiile interne, crescând ca o entitate în prefacere continuă.

Dar simplul fapt că situaţia literară de la un moment dat este diferită de situaţia ce se constată cu un deceniu sau cu un secol în urmă, nu este suficient pentru a stabili existenţa unui proces de reală evoluţie istorică, deoarece noţiunea de schimbare se aplică oricărei serii de fenomene naturale. El ar putea să nu indice decât regrupări mereu noi, dar lipsite de orice sens şi de orice semnificaţie. Astfel, de pildă, studiul schimbărilor recomandat de F.J. Teggart în Theory of History, *13 ar duce doar la abolirea tuturor deosebirilor dintre procesele istorice şi procesele naturale, lăsându-l pe istoric să trăiască din împrumuturi de la ştiinţele naturii. Dacă aceste schimbări s-ar produce cu regularitate absolută, am ajunge la noţiunea de lege aşa cam este concepută de fizician. Totuşi, în ciuda strălucitelor speculaţii ale boi Oswald Spengler şi Arnold Toynbee, asemenea schimbări previzibile nu s-au descoperit niciodată în niciun proces istoric.

Evoluţie înseamnă altceva, şi ceva mai mult, decât schimbare sau chiar decât o schimbare regulată şi previzibilă. Este evident că termenul se cuvine folosit în sensul elaborat de biologie. În biologie, dacă cercetăm mai de aproape lucrurile, vom găsi două accepţiuni ale noţiunii de evoluţie care se deosebesc considerabil: prima accepţiune este aceea a evoluţiei ilustrate de procesului de dezvoltare de la ou până la pasărea adultă; a doua, este aceea a evoluţiei ilustrate de modificările succesive ce intervin de la creierul de peşte la creierul omului.

Aici nu avem a face, de fapt, cu nicio evoluţie reală a unei serii de creiere, ci doar cu evoluţia unui concept abstract: a conceptului de „creier" definit în raport cu funcţiile lui. Stadiile individuale de dezvoltare sunt văzute ca tot atâtea etape de apropiere de idealul reprezentat de „creierul uman".

Oare putem vorbi de evoluţie literară în unul din aceste două sensuri? Ferdinand Bruneuère şi John Addington Symonds au susţinut că ambele accepţiuni biologice ale noţiunii de evoluţie pot fi aplicate şi în literatură. După părerea lor, genurile literare pot fi tratate prin analogie cu specule din natură. *14 Brunetière considera că genurile literare, după ce ating un anumit grad. de perfecţiune, trebuie să se

veştejească, să lâncezească şi, în cele din urmă, să dispară. Mai mult chiar, după părerea sa, genurile literare se transformă în genuri superioare mai diferenţiate, întocmai ca speciile în concepţia darwinistă a evoluţiei. Folosirea termenului de „evoluţie" în accepţiunea lui primă nu este, evident, altceva decât o metaforă fantezistă. După părerea lui Brunetière, tragedia franceză, de pildă, s-a născut, a crescut, a decăzut şi a murit. Dar tertium comparations pentru naşterea tragediei îl constituie doar faptul că înainte de Jodelle nu s-au scris tragedii în limba franceză. Tragedia a murit numai în sensul că după Voltaire nu s-a mai scris nicio tragedie de seamă conformă cu idealul lui Brunetière. Dar există în permanenţă posibilitatea ca în viitor să se scrie din nou mari tragedii în limba franceză. După părerea lui Brunetière, Fedra lui Racine se află la începutul declinului tragediei, undeva în pragul bătrâneţii ei; nouă ne pare însă tânără şi proaspătă în comparaţie cu savantele tragedii ale Renaşterii care, potrivit acestei teorii, ar reprezenta „tinereţea" tragediei franceze, încă şi mai greu de susţinut este ideea că genurile se transformă în alte genuri, că, de exemplu, după cum crede Brunetière, oratoria franceză de amvon din secolele clasicismului s-a transformat în lirica romantică. De fapt însă aici nu s-a produs mă o „transmutaţie". S-ar putea spune, cel mult, că aceleaşi emoţii sau emoţii similaire ar fi fost exprimate mai întâi în predici, şi mai târziu în poezia lirică, sau că poate ambele genuri s-ar fi pus în slujba unor idealuri sociale identice sau similare.

Dacă analogia dintre dezvoltarea literaturii şi procesul biologic evolutiv de la naştere la moarte – o idee care nu a fost nicidecum înlăturată şi care, recent, a fost reînviată de Spengler şi de Toynbee – trebuie respinsă, cea de-a doua accepţiune a noţiunii de „evoluţie" biologică pare mult mai apropiată de adevăratul concept al evoluţiei istorice. Ea ţine seama de faptul că nu trebuie să se postuleze doar o serie de schimbări, ci scopul acestei serii de schimbări. Diferitele schimbări trebuie să constituie condiţia necesară pentru atingerea scopului. Noţiunea de evoluţie spre un ţel anumit (cum ar fi, de pildă, creierul uman) transformă seria de schimbări într-un adevărat lanţ care are un început şi un sfârşit. Totuşi, există o importantă deosebire între evoluţia biologică în acest al doilea sens şi „evoluţia istorică" în sens propriu. Pentru a înţelege esenţa evoluţiei istorice, ceea ce o deosebeşte de evoluţia biologică, trebuie să reuşim într-un fel sau altul

să păstrăm individualitatea evenimentului istoric fără a reduce procesul istoric la un şir de evenimente succesive, dar nelegate între ele.

Soluţia constă în a raporta procesul istoric la o valoare sau la o normă. Numai atunci vom izbuti ca din seria de evenimente aparent fără sens să desprindem elementele esenţiale, separându-le de cele neesenţiale. Numai atunci vom putea vorbi de o evoluţie istorică în care individualitatea fiecărui eveniment în parte rămâne nealterată. Corelând o realitate individuală cu o valoare generală, noi nu degradăm individualul, reducându-l la un simplu specimen al unui concept general, ci, dimpotrivă, dăm semnificaţie individualului. Istoria nu individualizează pur şi simplu valorile generale (şi nici nu este, desigur, un şuvoi, un flux discontinuu lipsit de orice sens), ci creează mereu, în desfăşurarea ei, noi forme de valoare, necunoscute înainte şi imprevizibile. Raportarea operei literare Concrete la o scară de valori nu este astfel nimic altceva decât corelativul necesar ai individualităţii ei. Seria evoluţiilor se stabileşte prin raportare la un sistem de valori sau norme, dar aceste valori însele se desprind numai din contemplarea procesului evolutiv.

Există aici, trebuie să recunoaştem, un cerc vicios: procesul istoric trebuie să fie judecat după anumite valori, dar scara vătafilor ea însăşi este luată din istorie. *15 Acest lucru pare însă inevitabil, pentru că altfel trebuie sau să ne împăcăm cu ideea unui şuvoi de schimbări fără sens sau se apucăm norme extraliterare – un Absolut oarecare, străin de procesul literaturii.

Această expunere a problemei evoluţiei literare a fost în mod necesar abstractă. Prin ea am încercat să arătăm că evoluţia literaturii se deosebeşte de cea biologică şi că nu are nimic de-a face cu ideea unui progres uniform spre un unic model etern. Istoria poate fi scrisă numai prin raportare la sisteme de valori variabile, iar aceste sisteme se impune să fie luate chiar din istorie. Această idee o putem ilustra referindu-ne la unele dintre problemele care stau în faţa istoriei literare.

Legăturile cele mai evidente dintre operele literare – izvoarele şi influenţele – au fost tratate foarte frecvent şi constituie un element de bază al cercetării tradiţionale. Fără să fie istorie literară în sens strict, stabilirea anumitor legături literare între autori este, evident, o operaţie preliminară foarte importantă pentru istoria literară. Dacă, de

exemplu, am dori să scriem istoria poeziei engleze din secolul al XVIII-lea, ar fi necesar să cunoaştem legăturile exacte ale poeţilor din secolul al XVIII-lea Cu Spenser, Milton şi Dryden. O carte ca Müton's Influence on English Poetry (Influenţa lui Milton asupra poeziei engleze), scrisă de Raymond Havens, *16 un studiu esenţialmente literar, cuprinde o cantitate impresionantă de date despre influenţa exercitată de Milton, stabilită nu numai.pe baza părerilor exprimate de poeţii secolului al XVIII-lea despre Milton, ci şi prin studiul textelor şi analiza asemănărilor şi paralelismelor, în ultima vreme, căutarea cu orice preţ a paralelismelor s-a discreditat considerabil; asemenea studii, mai ales când simt făcute de cercetători fără experienţă, riscă să conţină mari erori. Paralelele stabilite trebuie să fie, în primul rând, paralele reale, nu asemănări vagi despre care se crede că, prin simplă multiplicare, vor ajunge să constituie un argument. Patruzeci de zerouri fac tot zero. În al doilea rând, ele trebuie să fie exclusive; adică să existe certitudinea că ele nu pot fi explicate printr-o sursă comună, certitudine la care se poate ajunge numai dacă cercetătorul cunoaşte bine literatura sau dacă elementul comun este un element foarte complicat, nu un „motiv" sau un cuvânt izolat.

Studiile care nu îndeplinesc aceste cerinţe elementare sunt surprinzător de numeroase, uneori fiind făcute de distinşi erudiţi care ar trebui să poată recunoaşte locurile comune specifice unei perioade – elementele şablon, metaforele stereotipe, asemănările generate de o temă comună. *17

Oricare ar fi scăderile acestei metode, ea este totuşi o metodă legitimă şi nu poate fi respinsă in toto. Printr-un stadiu judicios al izvoarelor, se pot stabili anumite legături literare. Dintre acestea, citatele, plagiatele, simplele ecouri sunt cele mai puţin interesante: ele Stabilesc cel mult simplul fapt al existenţei unui anumit raport, deşi există autori, ca Sterne şi Burton, care se pricep cum să pună citatele în slujba propriilor lor scopuri artistice. Dar, desigur, majoritatea problemelor ridicate de legăturile literare sunt mult mai complexe, soluţionarea lor necesitând o analiză critică pentru care stabilirea unor liste de asemănări este doar un instrument minor. Lacunele multor studii de acest fel constau tocmai în ignorarea acestui adevăr: în încercarea lor de a izola o singură trăsătură, ele sfarmă opera literară în bucăţi mici de mozaic. Relaţiile dintre două sau mai multe opere literare pot fi discutate cu folos numai când situăm aceste opere la

locul potrivit pe care trebuie să-l ocupe în schema dezvoltării literare. Stabilirea legăturilor dintre operele literare ridică spinoasa problemă a comparaţiei între două entităţi, între două configuraţii care nu se cuvin desfăcute în elemente componente izolate decât pentru studiul preliminar.

Când comparaţia se concentrează realmente asupra a două entităţi, vom putea trage concluzii în legătură cu o problemă fundamentală a istoriei literare, cea a originalităţii, în epoca noastră originalitatea este de obicei greşit concepută, atribuindu-i-se sensul de simplă violare a tradiţiei, sau este căutată acolo unde nu trebuie, adică în materialul operei literare sau în schelăria ei – intriga tradiţională, cadrul convenţional, în perioadele anterioare, natura creaţiei literare era mai bine înţeleasă, recunoscându-se faptul că valoarea artistică doar a unei intrigi originale sau a unui subiect original este mică.

Renaşterea şi neoclasicismul au acordat, pe bună dreptate, mare importanţă traducerilor, în special traducerilor de poezii, şi „imitaţiei", în sensul în oare Pope a imitat satirele lui Horaţiu, iar Johnson, pe cele ale lui Juvenal. *18 Ernst Robert Curtius, în Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (1948), a demonstrat în mod convingător rolul extrem de important pe care l-au avut, în istoria literaturii, aşa-numitele locuri comune (topoi), temele şi imaginile care s-au transmis din antichitate prin evul mediu latin şi care populează toate literaturile moderne. Niciun autor nu s-a simţit inferior sau lipsit de originalitate pentru că a folosit, adaptat şi modificat teme şi imagini moştenite prin tradiţie şi consacrate de antichitate. Concepţii greşite despre procesul artistic stana la baza multor studii de acest fel, de pildă, la baza numeroaselor studii ale lui Sidney Lee despre sonetele elizabetane, care demonstrează convenţionalismul absolut al formei, dar nu dovedesc, prin aceasta, cum credea Sidney Lee, nesinceritatea şi calitatea slabă a sonetelor. *19 A lucra în limitele unei tradiţii date şi a-i adopta procedeele este perfect compatibil cu forţa emoţională şi cu valoarea artistică. Adevăratele probleme spinoase din acest gen de studii apar abia când ajungem la stadiul cântăririi şi comparării, când trebuie să arătăm cum foloseşte un artist realizările altui artist, când urmărim puterea lui de transformare. Stabilirea poziţiei exacte a fiecărei opere în cadrul unei tradiţii este prima sarcină a istoriei literare. Stadiul legăturilor dintre două sau mai multe opere literare duce apoi la alte probleme ale evoluţiei istoriei literare. Prima şi cea

mai simplă serie de opere literare este cea a operelor scrise de unul şi acelaşi autor. Aia e mai puţin anevoios să se stabilească o scară a valorilor, un scop: putem considera că o operă sau un grup de opere reprezintă partea cea mai matură a creaţiei scriitorului, apreciind toate celelalte opere din punctul de vedere al apropierii lor de acest tip superior. Numeroase monografii au încercat să adopte această metodă, deşi rareori a făcut-o cu o viziune clară a problemelor pe care le implică şi adesea au amestecat în chip inextricabil analiza Operelor cu unele probleme legate de viaţa particulară a autorului.

O altă serie de opere poate fi stabilită izolând o anumită trăsătură a operelor literare şi urmărind evoluţia acesteia în direcţia unei forme ideale (chiar dacă numai temporar ideală). Acest lucru se poate face în cadrul scrierilor unuia şi aceluiaşi autor dacă studiem aşa cum a studiat Clemen *20 de pildă, evoluţia imagisticii la Shakespeare, sau se poate face pentru o perioadă sau pentru o întreagă literatură naţională. Cărţi ea acelea ale lui George Saintsbury despre istoria prozodiei şi ritmului prozei engleze, şi izolează un asemenea element şi-i urmăresc evoluţia; dar ambiţioasele studii ale lui Saintsbury suferă din cauza concepţiilor neclare şi învechite despre metru şi ritm pe care se bazează, demonstrând prin aceasta că fără un sistem de referinţă adecvat nu se poate scrie o istorie corespunzătoare. Acelaşi tip de probleme se pun şi în cazul unei istorii a elocuţiunii poetice engleze, în privinţa căreia nu există decât studiile statistice ale Joséphine! Miles, sau în cazul unei istorii a imagisticii poetice engleze, pe care încă nimeni n-a încercat s-o scrie.

S-ar putea crede că în acest tip de studii se încadrează şi numeroasele cercetări istorice consacrate anumitor teme şi motive, cum ar fi figura lui Hamlet, a lui Don Juan sau a Evreului rătăcitor; dar, în fond, acestea sunt probleme de altă natură. Diferitele versiuni ale unei povestiri nu au legătura sau continuitatea necesară pe care o are problema metrului şi elocuţiunii poetice. A urmări, să zicem, toate variatele versiuni ale tragediei Mariei Stuart în întreaga literatură s-ar putea prea bine să prezinte interes pentru istoria sentimentului politic şi ar putea, desigur, să ilustreze incidental anumite schimbări în istoria gustului literar – sau chiar anumite mutaţii în privinţa concepţiei despre tragedie. Dar în sine tema nu are o coerenţă sau o dialectică reală. Ea nu pune o problemă unică şi în mod cert nu suscită nicio problemă de critică. *21 Aşa-numita Stoffgeschichte este cea mai puţin

literară dintre toate istoriile.

Istoria genurilor şi tipurilor literare ridică un alt grup de probleme. Dar aceste probleme nu sunt insolubile; şi, în ciuda încercărilor lui Croce de a discredita întreaga teorie a genurilor, avem multe studii care pot sta la baza unei astfel de teorii şi care, mai mult, sugerează şi natura pregătirii teoretice necesare întocmirii unei istorii clare a genurilor. Dilema istoriei genurilor literare este dilema tuturor studiilor de istorie: cu alte cuvinte, spre a descoperi sistemul de referinţă (în acest caz, genul) trebuie să studiem istoria; dar nu putem studia istoria fără a avea în minte un sistem de selecţie. Cu toate acestea, în practică, putem scăpa din acest cerc vicios. În unele cazuri, ca în cel al sonetului, un criteriu de clasificare extern şi simplu (poemul de patrusprezece versuri, cu o formă de rimă fixă) constituie punctul de plecare necesar; în alte cazuri, ca în cel al elegiei sau al odei, ne putem întreba, pe bună dreptate, dacă unitatea genului este dată de altceva decât de o etichetă lingvistică comună. S-ar părea că Ode to Himself (Odă sie însuşi) de Ben Jonson, Ode to Evening (Odă serii) de Collins şi Intimations of Immortality (Semne ale nemuririi) de Wordsworth au puţine contingenţe; dar un ochi mai pătrunzător va vedea originea lor comună în oda horaţiană şi pindarică, şi va putea stabili existenţa unei legături, a. unei continuităţi, între tradiţii şi epoci aparent disparate. Istoria genurilor literare este neîndoielnic unul dintre domeniile cele mai promiţătoare pentru studiul istoriei literare.

Această abordare „morfologică" poate şi trebuie să fie aplicată pe scară largă la folclor, unde genurile sunt adesea mai clar delimitate şi definite decât în literatura cultă ulterioară şi unde această abordare pare cel puţin tot atât de semnificativă ca şi studiul de obicei preferat al simplei migraţii a motivelor" şi intrigilor, începuturi bune s-au făcut, mai ales în Rusia. *23 Literatura modernă, cel puţin până la revolta romantică, este de neînţeles fără cunoaşterea genurilor clasice şi a genurilor noi care au apărut în evul mediu; încrucişarea şi contaminarea lor, lupta dintre ele, reprezintă o mare parte din istoria literară dintre 1500 şi 1800. Într-adevăr, orice ar fi făcut epoca romantică pentru a şterge deosebirile şi a introduce forme mixte, ar fi o greşeală să subestimăm puterea noţiunii de gen, chiar şi în literatura cea mai recentă. Istoriile mai vechi ale genurilor, cum ar fi cele ale lui – Bruneţi ère sau Symonds, suferă din cauza încrederii excesive în paralelismul cu biologia. Dar în ultimele decenii au apărut studii care

procedează mai prudent. Asemenea studii sunt expuse pericolului de a se mărgini la descrieri de tipuri sau la discutarea unei serii de aspecte izolate, soartă de la care n-au scăpat multe lucrări intitulate istorii ale dramei sau ale romanului.

Dar există studii care abordează în mod clar problema dezvoltării unui anumit tip. Această problemă nu poate fi ignorată când se scrie istoria dramei engleze până la Shakespeare, în cadrul căreia succesiunea unor tipuri ca „misterele" şi „moralităţile" şi apariţia dramei moderne poate fi urmărită în opere cu un izbitor caracter mixt, cum ar fi King John (Regele Ioan) de Bale. Deşi lipsită de un scop unitar, lucrarea lui W.W. Greg Pastoral Poetry and Pastoral Drama (Poezia pastorală şi drama pastorală) este un exemplu timpuriu de bună istorie a genurilor *24 iar mai târziu Allegory of Love (Alegoria iubirii) *25 de C.S. Lewis s-a remarcat prin claritatea sistemului de evoluţie pe care l-a conceput, în Germania există cel puţin două foarte bune studii de istorie literară, Geschichte der deutschen Ode (Istoria odei germane) de Karl Viëtor şi Geschichte des deutschen Liedes (Istoria cântecului german) de Günther Müller. *26 Ambii autori au reflectat temeinic asupra problemelor pe care le tratează. *27 Viëtor recunoaşte dar cercul vicios, dar acesta nu-l sperie: el înţelege că istoricul literar trebuie mai întâi să sesizeze intuitiv, deşi provizoriu, ceea ce este esenţial în genul de care se ocupă şi apoi să meargă la originile genului pentru confirmarea sau corectarea ipotezei sale. Deşi în istorie genul apare concretizat în opere individuale, el nu va fi caracterizat prin toate trăsăturile acestor opere: noi trebuie să concepem genul ca pe o noţiune „normativă", ca pe un model fundamental, ca pe o convenţie reală, adică eficace, deoarece ea modelează într-adevăr scrierea operelor concrete. Istoria unui gen nu va putea niciodată pronunţa vai verdict definitiv, susţinând că nu mai este posibilă o continuare sau o diferenţiere ulterioară a genului, dar, pentru a scrie o bună istorie, va trebui să avem în vedere un scop sau un tip spre care genul a tins temporar.

Probleme de exact aceeaşi natură sunt ridicate şi de istoria unei perioade sau unei mişcări literare. Credem că din părerile expuse cu privire la evoluţie a résultat că nu putem fi de acord cu două teorii extreme: teoria metafizică, potrivit căreia perioada este o entitate a cărei natură trebuie intuită, şi teoria nominalistă extremă care susţine că perioada este doar o etichetă lingvistică valabilă pentru orice

porţiune de timp pe care o analizăm pentru a o descrie. Nominalismul extrem consideră că perioada este o noţiune aplicată arbitrar unui material care în realitate este un şuvoi continuu, fără direcţie precisă; el ne pune astfel în faţă, pe de o parte, un haos de fapte concrete şi, pe de altă parte, o serie de etichete pur subiective. Dacă adoptăm – această concepţie, atunci, evident, n-are nicio importanţă unde vom face o secţiune transversală în această realitate, esenţialmente uniformă în varietatea ei multiplă. Atunci nu mai are importanţă ce periodizare adoptăm, oricât de arbitrară şi de mecanică ar fi ea. Putem scrie istoria literară pe secole, pe decenii sau an cu an, aşa cum procedau analiştii. Putem adopta chiar un criteriu ca acela adoptat de Arthur Syrnons în lucrarea lui The Romantic Movement in English Poetry (Mişcarea romantică în poezia engleză). *28

El nu se ocupă decât de autorii născuţi înainte de 1800, iar dintre aceştia numai de cei care au murit după 1800. În aceste condiţii, termenul de perioadă nu mai este decât un cuvânt util, sau expresia necesităţii de a subîmpărţi materia unei cărţi sau de a delimita un subiect. Această concepţie, deşi adesea inconştientă, stă la baza practicii acelor cărţi oare respectă cu sfinţenie limitele calendaristice dintre secole sau care tratează un subiect în limitele unor date exacte (ide ex. 1700 – 1750) fără nicio altă justificare decât nevoia practică de a se mişca în cadrul unor limite. Acest respect pentru datele calendaristice este, desigur, legitim în compilaţii pur bibliografice, unde facilitează orientarea, exact aşa cum sistemul zecimal al lui Dewey uşurează munca bibliotecarului; dar asemenea periodizări n-au nimic comun cu istoria literară propriu-zisă.

Majoritatea istoriilor literare fac însă periodizarea în funcţie de schimbările politice. În acest caz se consideră că literatura este complet determinată de revoluţiile politice sau sociale ale – unei naţiuni, iar problema stabilirii perioadelor trece în sarcina istoricilor politici şi sociali, ale căror diviziuni şi perioade sunt de obicei adoptate fără nicio rezistenţă. Dacă cercetăm istorii mai vechi ale literaturii engleze, vedem că periodizarea este făcută fie pe baza unor împărţiri cronologice, fie pe baza unui criteriu politic simplu – domniile regilor englezi. Nu credem că este necesar să arătăm la ce confuzie am ajunge dacă am subîmpărţi istoria de mai târziu a literaturii engleze în funcţie de data morţii monarhilor: nimeni nu se poate gândi serios să împartă literatura de la începutul secolului al XIX-lea după domniile lui George

III, George IV şi William IV; totuşi, împărţiri la fel de artificiale care au la bază domniile Elizabetei, a lui Jacob I şi Carol I mai supravieţuiesc în oarecare măsură.

Dacă cercetăm istorii mai recente ale literaturii engleze, descoperim că vechile împărţiri pe secole sau după domniile regular au dispărut aproape complet, fiind înlocuite de o serie de perioade ale căror nume, cel puţin, provin de la cele mai variate activităţi ale minţii omeneşti. Deşi mai folosim încă termenii de „elizabetan" şi „victorian", rămăşiţe ale vechilor împărţiri după domniile regilor, aceşti termeni au căpătat un sens nou în cadrul istoriei intelectuale. Noi îi păstrăm pentru că ni se pare că cele două regine simbolizează caracterul epocilor lor. Pentru noi perioadele respective nu mai sunt însă perioade cronologice rigide, determinate de urcarea pe tron şi de moartea monarhului. Folosim termenul „elizabetan" când vorbim de scriitorii dinainte de interzicerea spectacolelor teatrale (1642), eveniment care s-a produs la aproape patruzeci de ani după moartea reginei; şi, pe de altă parte, rareori numim „victorian" cun scriitor ca Oscar Wilde, deşi viaţa lui se încadrează în limitele cronologice ale domniei reginei Victoria. Astfel, aceşti termeni, la origine cu caracter politic, au căpătat un sens precis în istoria intelectuală şi chiar în cea literară. Totuşi, originea pestriţă a etichetelor noastre obişnuite este cam deconcertantă. „Reforma" îşi are originea în istoria ecleziastică; „umanismul", în istoria culturii; „Renaşterea", în istoria artei; „Commonwealth"-ul şi „Restauraţia" sunt derivate de la evenimente politice precise. Termenul „secolul al XVIII-lea" este un vechi termen cronologic care a preluat unele dintre funcţiile termenilor literari „augustan" şi „neoclasic". „Preromatism" şi „romantism" sunt în primul rând termeni literari, în timp ce „victorian", „edwardian" şi „georgian" sunt legaţi de domniile suveranilor. Acelaşi tablou surprinzător ni-l prezintă aproape orice altă literatură: de exemplu, termenul „perioada colonială", folosit în literatura americană, este de origine politică, în timp ce „romantism" şi „realism" sunt termeni literari.

În apărarea acestui talmeş-balmeş de termeni putem, desigur, spune că istoria însăşi a provocat această aparentă confuzie; că în calitatea noastră de istorici literari, trebuie să ţinem seama, în primul rând, de ideile, concepţiile, programele şi denumirile folosite de scriitorii înşişi, mulţumindu-ne să acceptăm propriile lor împărţiri. Desigur, nu se cade să nunimalizăm valoarea pentru istoria literaturii a

datelor furnizate de programele, tendinţele şi autointerpretările formulate în mod deliberat; iar termenul de „mişcare" poate foarte bine să fie rezervat pentru a desemna anumite activităţi conştiente şi autocritice care trebuie privite aşa cum am privi orice altă secvenţă istorică de evenimente şi declaraţii. Dar pentru noi asemenea programe nu constituie decât materiale ajutătoare în vederea studierii. unei perioade, tot aşa cum întreaga istorie a criticii oferă un comentariu continuu pentru orice istorie a literaturii. Ele ne pot da sugestii şi idei, dar ele nu trebuie să ne prescrie metode şi periodizări, nu pentru că am fi în mod necesar mai pătrunzători decât autorii programelor respective, ci pentru că avem avantajul de a vedea trecutul în lumina prezentului.

În afară de aceasta, trebuie să spunem că aceşti termeni de origini atât de diferite n-au fost folosiţi în epoca la care se referă. În engleză, termenul „umanism" apare pentru prima dată în 1832, termenul de „Renaştere", în 1840, cel de „elizabetan", în 1817, cel de „augustan", în 1819 şi cel de „romantism" în 1844. Aceste date, luate din Oxford Dictionary, nu sunt probabil absolut exacte, deoarece termenul de „augustan" apare sporadic încă din 1690; Carlyle foloseşte termenul de „romantism" în 1831.29 Dar ele indică timpul care a trecut de la anumite perioade până la aplicarea etichetelor care le denumesc. Romanticii, după cum ştim, nu-şi spuneau romantici, cel puţin în Anglia. Se pare că abia prin 1849 Coleridge şi Wordsworth au fost asociaţi cu mişcarea romantică şi grupaţi la un loc cu Sheliey, Keats şi Byron.30 În a sa Literary History of England between the End of the Eighteenth and the Begining of the Nineteenth Century (Istoria literară a Angliei de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea – 1882), Margaret Oliphant nu foloseşte de loc acest termen şi nici nu concepe că poeţii „lacurilor", şcoala „Cockney" şi „satanicul" Byron s-ar putea încadra în aceeaşi mişcare.

Astfel, nu există nicio justificare istorică a actualelor denumiri. curente ale perioadelor literaturii engleze. Nu putem să nu tragem concluzia că ele constituie un talmeş-balmeş de etichete politice, literare şi artistice imposibil de justificat.

Dar chiar dacă am avea o serie de perioade care să împartă cu precizie istoria culturii – adică a politicii, a filosofiei, a artelor etc. – istoria literară n-ar trebui să se mulţumească să accepte o schemă la care s-a ajuns pe baza unor materiale diferite, având scopuri diferite.

Literatura nu trebuie concepută ca o simplă reflectare pasivă sau ca o copie a dezvoltării politice, sociale sau chiar intelectuale a omenirii. De aceea, se impune ca perioadele literare să fie stabilite după criterii pur literare.

Dacă rezultatele cercetărilor noastre ar coincide cu cele ale istoriografilor vieţii politice, sociale, artistice şi intelectuale, nu s-ar putea ridica nicio obiecţie. Dar punctul nostru de plecare trebuie să fie dezvoltarea literaturii ca literatură. Perioada devine atunci doar o subdiviziune a evoluţiei universale. Istoria ei noi poate fi scrisă decât prin referire la un sistem de valori variabil, iar acest sistem de valori trebuie să fie extras din istoria însăşi. O perioadă este astfel o secţiune de timp dominată de un sistem de norme, etaloane şi convenţii literare a căror apariţie, răspândire, diversificare, integrare şi dispariţie pot fi urmărite.

Asta nu înseamnă, desigur, că trebuie să acceptăm, ca obligatoriu pentru noi, acest sistem de norme. Noi trebuie să-l extragem din istoria însăşi: de fapt, trebuie să-l descoperim în istorie. Romantismul, de exemplu, nu este o calitate unitară care se răspândeşte ca o infecţie sau ca o plagă, nici nu este, desigur, o simplă etichetă verbală. El este o categorie istorică sau, dacă preferăm. termenul kantian, o „idee normativă" (sau, mai degrabă, un întreg sistem de idei) cu ajutorul căreia interpretăm procesul istoric. Dar acest sistem de idei l-am găsit în procesul însuşi. Această accepţie a – termenului de „perioadă" se deosebeşte de o alta, frecvent folosită, potrivit căreia noţiunea de perioadă este dilatată, devenind un tip psihologic ce poate fi desprins din contextul istoric.

Fără a condamna neapărat folosirea unor termeni istorici încetăţeniţi pentru denumirea unor astfel de tipuri psihologice sau artistice, trebuie să vedem că o astfel de tipologie a literaturii este foarte diferită de subiectul pe care-l discutăm – că ea nu aparţine istoriei literare în sens strict.

Aşadar, perioada nu este un tip sau o clasă, ci un interval de timp definit printr-un sistem de norme ancorat în procesul istoric şi care nu poate fi desprins din el. Numeroasele încercări zădărnicie de a defini romantismul dovedesc că o perioadă nu este o noţiune similară cu clasele din logică. Dacă ar fi, toate operele individuale i-ar putea fi subsumate. Dar acest lucru este evident imposibil. O operă literară nu este un exemplar aparţinând unei clase, ci o parte care, împreună cu

toate celelalte opere, constituie conţinutul perioadei respective. Astfel, fiecare operă modifică noţiunea întregului. A distinge mai multe „romantisme" *31 susceptibile de multiple definiţii, oricât de valoroase ar fi acestea ca indicii ale complexităţii sistemului la care se referă, ni se pare greşit din punct de vedere teoretic. Trebuie să recunoaştem deschis că o perioadă nu este un tip ideal, sau un tipar abstract, sau o serie de noţiuni de clasă, ci o secţiune de timp, dominată de un întreg sistem de norme pe care nicio operă literară nu-i va realiza vreodată în întregul lui. Istoria unei perioade va consta în urmărirea schimbărilor de la un sistem de norme la altul. Perioada fiind o secţiune de timp căreia i se atribuie o unitate oarecare, este evident că această unitate nu poate fi decât relativă. Unitatea trebuie înţeleasă doar în sensul că în timpul perioadei respective un anumit sistem de norme a fost realizat mai deplin. Dacă unitatea unei perioade ar fi absolută, perioadele ar sta unele lângă altele ca nişte blocuri de piatră, fără să existe o continuitate a evoluţiei. De aceea supravieţuirea într-o perioadă a sistemului de norme precedent şi anticiparea sistemului următor sunt inevitabile. *32

Problema întocmirii istoriei unei perioade este în primul rând o problemă de descriere: trebuie să putem discerne decăderea unei convenţii şi apariţia uneia noi. Motivul pentru care această schimbare de convenţie s-a petrecut într-un anumit moment constituie o problemă de istorie insolubilă în termeni generali. Una dintre explicaţiile ce s-au dat consideră că în cadrul evoluţiei literare se ajunge la un stadiu de epuizare care face necesară apariţia unui nou cod.

Formaliştii ruşi numesc acest proces un proces de „automatizare", înţelegând prin aceasta că procedeele meşteşugului poetic, care au fost eficace la vremea lor, devin atât de comune şi de uzate, încât noii cititori sunt insensibili la ele şi reclamă ceva diferit, ceva de obicei opus procedeelor anterioare. Procesul evoluţiei este un şir neîntrerupt de mişcări ascendente şi descendente, un şir de revolte ducând mereu la noi „actualizări" ale elocuţiunii, ale temelor şi ale tuturor procedeelor literare, Dar această teorie nu explică de ce evoluţia are loc într-o anumită direcţie: simpla descriere a mişcărilor ascendente şi descendente nu poate nicidecum exprima întreaga complexitate a procesului. O altă explicaţie a acestor schimbări de direcţie caută cauza lor în influenţa externă şi în presiunea exercitată

de mediul social. Fiecare schimbare a convenţiei literare ar fi determinată de apariţia unei noi clase, sau cel puţin a unui nou grup de oameni care-şi creează o artă proprie: în Rusia, unde înainte de 1917 predominau deosebiri şi apartenenţe de clasă foarte clare, se poate stabili adesea o corelaţie strânsă între schimbările sociale şi schimbările literare. În Occident, corelaţia este mult mai puţin clară şi îşi pierde orice conţinut de îndată ce depăşim domeniul celor mai evidente deosebiri sociale şi al celor mai mari catastrofe istorice.

O altă teorie explică schimbările literare prin apariţia, noilor generaţii. Această teorie a găsit mulţi adepţi după publicarea cărţii lui Cournot Considérations sur la marche des idées (Consideraţiuni asupra evoluţiei ideilor – 1872) şi a fost dezvoltată mai ales în Germania, de Petersen şi Wechssler. *33 Dar i se poate aduce obiecţia că, în măsura în care această teorie are în vedere generaţia luată ca entitate biologică, ea nu oferă nicio soluţie. Dacă presupunem că într-un secol există trei generaţii, de pildă, 1800 – 1833, 1834 – 1869, 1870 – 1900, trebuie să admitem că există de asemenea o serie 1801 – 34, 1835 – 70, 1871 – 1901 etc. etc. Din punct de vedere biologic aceste serii sunt complet egale; iar faptul că un grup de oameni născuţi în jurul lui 1800 au exercitat asupra evoluţiei literaturii o influenţă mai profundă decât un grup născut în jurul anului 1815 trebuie atribuit altor cauze decât celor pur biologice. Este fără îndoială adevărat că, în anumite momente ale istoriei, în literatură schimbările sunt efectuate de un grup de tineri (Jugendreihe) de aproximativ aceeaşi vârstă: mişcarea Sturm und Drang din Germania şi romantismul sunt exemple clasice. Se pare că o oarecare unitate „de generaţie" se realizează datorită faptului social şi istoric că numai oamenii dintr-un anumit grup de vârstă pot trăi evenimente importante cum au fost Revoluţia Franceză sau cele două războaie mondiale la o vârstă la care acestea impresionează profund. Dar aici avem a face doar cu o puternică înrâurire socială. În alte cazuri cu greu am putea tăgădui faptul că schimbarea din literatură a fost profund influenţată de operele mature ale unor oameni în vârstă. În general, simpla perindare a generaţiilor sau a claselor sociale este insuficientă pentru a explica schimbarea din literatură. Este vorba aici de un proces complex care diferă de la caz la caz; un proces, în parte intern, cauzat de epuizarea unor resurse şi de dorinţa de schimbare, şi, în parte extern, cauzat de transformările sociale, intelectuale şi de toate. celelalte modificări culturale.

Principalele perioade ale istoriei (literare moderne au făcut obiectul unor interminabile discuţii. Termenii de „Renaştere", „clasicism", „romantism", „simbolism" şi, mai recent, cel de „baroc" au fost definiţi, redefiniţi, controversaţi. *34 Este însă puţin probabil că se va ajunge la un acord atâta timp cât problemele teoretice pe care am încărcat să le clarificăm rămân confuze, atâta timp cât cei angajaţi în discuţii insistă asupra unor definiţii bazate pe conceptul de clasă, confundă naţiunea de „perioadă" cu aceea de „tip", confundă istoria semantică a termenilor cu schimbările reale de stil. Din motive lesne de înţeles, A.O. Lovejoy şi alţii au recomandat să se renunţe la termeni ca acela de „romantism". Dar analiza unei perioade ridică fel de fel de probleme de istorie literară: istoria termenului care denumeşte perioada, a programelor critice precum şi a schimbărilor stilistice reale pe care le-a adus; raporturile dintre perioada respectivă şi toate celelalte activităţi ale omului; raporturile ei cu aceleaşi perioade din alte ţări.

Ca termen, romantismul a pătruns târziu în Anglia, dar în teoriile lui Wordsworth şi ale lui Coleridge există un program nou care se impune să fie discutat în lumina creaţiei lui Wordsworth şi Coleridge şi a creaţiei celorlalţi poeţi contemporani. Este un stil nou, anticipat de elemente pe care le putem identifica încă la începutul secolului al XVIII-lea. Putem compara romantismul englez cu mişcările romantice diferite din Franţa şi Germania şi putem cerceta asemănările sau aşa-zisele asemănări cu mişcarea romantică din domeniul artelor frumoase. Problemele vor fi altele în fiecare epocă şi în fiecare loc: este imposibil să se stabilească reguli generale. Teoria lui Cazamian, potrivit căreia alternarea perioadelor a devenit din ce în ce mai rapidă până ce în prezent oscilaţia s-a stabilizat, este, desigur, greşită, de asemenea sunt greşite încercările de a stabili în mod dogmatic care artă sau care naţiune le-a precedat pe celelalte în introducerea unui nou stil. Evident, nu trebuie să aşteptăm prea mult de la simplele etichete ale unor perioade: un cuvânt nu poate avea o duzină de sensuri secundare. Dar concluzia pe care o trag scepticii, şi anume concluzia că problema se cuvine abandonată, este la fel de eronată, deoarece noţiunea de perioadă este, desigur, unul din principalele instrumente ale cunoaşterii istorice.

O altă problemă, mai amplă, cea a istoriei unei întregi literaturi naţionale, este încă şi mai anevoie de conceput. Este greu să scrii

istoria unei literaturi naţionale ca artă, când întregul cadru te ispiteşte să faci referiri esenţialmente neliterare, să te dedai la speculaţii despre etica şi despre caracteristicile naţionale care n-au aproape nimic de-a face cu arta literaturii. În cazul literaturii americane, neexistând nicio deosebire de limbă între ea şi literatura engleză, dificultăţile devin multiple, deoarece în America evoluţia artei literare este în mod inevitabil în/completă şi depinde, în parte, de o tradiţie mai veche şi mai puternică. Desigur, orice dezvoltare naţională a artei literare prezintă o problemă pe care istoricul nu-şi poate permite s-o ignore, deşi ea n-a fost aproape de loc cercetată în mod sistematic. Inutil să spunem că alcătuirea unor istorii care să îmbrăţişeze grupuri de literaturi constituie un ideal încă şi mai depărtat. Exemplele existente, ca Slovanské literatury (Literaturile slave) de Jean Mâchai sau încercarea lui Leonardo Olschki de a scrie o istorie a tuturor literaturilor romanice din evul mediu, nu sunt prea izbutite. *35 Majoritatea istoriilor literaturii universale sunt doar încercări de a se urmări tradiţia principală a literaturilor europene legate prin descendenţa lor comună din literaturile greacă şi romană, dar niciuna dintre ele nu conţine mai mult decât generalităţi de ordin ideologic sau compilaţii superficiale, poate cu excepţia strălucitelor schiţe ale fraţilor Schlegel, care, firește, nu pot satisface nevoile contemporane. În sfârşit, o istorie generală a artei literare este încă un ideal foarte îndepărtat. Tentativele făcute, cum este, de pildă, lucrarea lui John Brown, History of the rise and Progress of Poetry (Istoria apariţiei şi dezvoltării poeziei) din 1763, sunt prea speculative sau schematice sau, dimpotrivă, cum e cazul celor trei volume ale lui Chadwick despre The Growth of Literature (Dezvoltarea literaturii), se preocupă prea mult de problematica tipurilor statice ale literaturii orale. La urma urmelor, de-abia începem să învăţăm cum se cuvine analizată o operă literară în întregul ei; metodele pe care le folosim sunt încă foarte stângace, iar bazele lor teoretice se află în necontenită schimbare. Aşadar, mai avem multe de făcut. N-avem de ce regreta că istoria literară are un trecut şi un viitor, un viitor care nu poate şi nu trebuie să se rezume doar la completarea lacunelor existente în schemele puse în lumină cu ajutorul metodelor mai vechi. Se impune să elaborăm un nou ideal de istorie literară şi noi metode care să facă posibilă înfăptuirea lui. Dacă, prin accentul pe care-l pune pe istoria literaturii ca artă, idealul schiţat aici pare excesiv de „purist", putem mărturisi că

nu considerăm că alte metode aer fi ineficace şi că studiul concentrat ni se pare a fi antidotul necesar împotriva mişcării expansioniste prin care a trecut, în ultimele decenii, istoria literară. O imagine clară a sistemului de raporturi între diferitele metode reprezintă în sine un remediu împotriva confuziei, chiar dacă cercetătorul individual poate prefera să îmbine mai multe metode.

<Note>

Capitolul l Literatura şi studiul literaturii

1. Teorie susţinută de Stephen Potter în The Muse în Chains, Londra, 1937.

2. Cf. bibliografia, capitolului 19, secţia a IV-a.

3. I.A. Richards, Principles of Literary Criticism, Londra, 1924, pp. 120, 251.

4. Wilhelm Dilthey, Einleitung in die Geisteswissenschaften, Berlin, 1883.

5. Wilhelm Windelband, Geschichte und Naturwissenschaft, Strassburg, 1894, retipărit în Prăludien, ediţia a IV-a, Tübingen, 1907, vol. II, pp. 136 – 160.

6. Heinrich Rickert, Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffs-bildung, Tübingen, 1913; de asemenea Kulturwissenschaft und Na-turtvissenschaft, Tübingen, 1921.

7. A.D. Xenopol, Les Principes fondammtaux de l'histoire, Paris, 1899 [în româneşte, Principiile fundamentale ale istoriei, Iaşi, 1900]; ediţia a II-a, sub titlul La Teorie de l'histoire, Paris, 1908; Bernadette Coce, Teorie e stria della storiografia, Bari, 1916 şi La Storia come pensiero e come azione, Bari, 1938.

8. Pentru o tratare mai amplă a acestor probleme vezi Maurice Man-delbaum, The Problem of Historical Knowledge, New York, 1938; Raymond Aron, La Philosophic critique de l'histoire, Paris, 1938.

9. Louis Cazamian, L'Bvolution psychologique de la littérature en An-gleterre, Paris, 1920, şi jumătatea a doua a cărţii lui S. Legouis şi L. Cazamian, Histoire de la littérature anglaise, Paris, 1924.

10. Vezi W.K. Wimsatt, Jun., The Structure of the „Concrete Universal" în Literature, în Publications of the Modern Language Association of America (abreviat: PMLA), LXII (1947), pp. 262 – 280 (retipărit în The Verbal Icon, Lexington, Kentucky, 1954, pp. 69 – 83); Scott Elledge, The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity, ibid., pp. 147 – 182.

11. R.G. Collingwood, Are History and Science Different Kinds of Knowledge? în Mind, XXXI (1922), pp. 449 – 450 şi Pitirim Sorokin, Social and Cultural Dynamics, Cincinanţi, 1937, vol. T, pp. 168 – 174 etc.

Capitolul 2 Natura literaturii

1. Edwin Greenlaw, The Province of Literary History, Baltimore, 1931, p. 174.

2. Mark van Doren, Liberal Education, New York, 1943.

3. Thomas C. Pollock, the nature of Literature, Princeton, 1942.

4. Majoritatea operelor lui E.E. Stoll se încadrează aici. Vezi de asemenea L.L. Schucking, Charakterprobleme bei Shakespeare, Leipzig, 1919 şi L.C. Knights, How Many Children Had Lady Macbeth? Cambridge, 1933 (retipărit în Explorations, Londra, 1946, pp. 15 – 54). Dintre studiile mai recente despre lupta dintre convenţionalism şi naturalism în dramaturgie citătm: S.L. Bethell, Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition, Durham, North-Caroline, 1944, şi Eric Bentley, The Playwright as Thinker, New York, 1946.

5. Pentru observaţii privind problema timpului în roman, vezi Edwin Muir, The Structure of the Novel, Londra, 1928. Pentru problema timpului în alte genuri, vezi T. Zieliński, Die Behandlung gleich-zeitiger Vorgănge im antiken Epos, în Philologus, Supplementband, VIII (1899 – 1901), pp. 405 – 499; Leo Spitzer, Vber zeitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik, în Die neueren Sprachen.

XXXI (1923), pp. 241 – 266 (retipărit în Stilstudien, II, München, 1928, pp. 50 – 83); Oskar Walzel, Zeitform im lyrischen Gedicht, în Das Wortkunstwerk, Leipzig, 1926, pp. 277 – 296. În anii din urmă (datorită, în parte, influenţei filosofiei existenţialiste) s-a acordat multă atenţie problemei timpului în literatură. Vezi Georges Poulet, Études sur le temps fiumain, Paris, şi La Distance intérieure, Paris, 1952; A.A. Mendilow, Time and the Novel, Londra, 1952; Hans Meyerhoff, Time în Literature, Berkeley, California, 1955. Vezi de asemenea Emil Staiger, Die Zeit als Einbildungskrajt des Dichters, Zürich, 1939, ed. a N-a, 1953; Günther Müller, Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, Bonn, 1946.

6. Poemul lui Wordsworth We Are Seven (Suntem şapte) este un exemplu de poezie care nu foloseşte un limbaj figurat. Poemul lui Robert Bridges / love all beauteous things, I seek and adore them este

un exemplu de poezie lipsită de imagini. Termenul „poezie a enunţării" a fost folosit pentru prima dată de Mark van Doren în legătură cu poezia lui Dryden pe care încerca s-o apere. (Vezi John Dryden, A Study of his Poetry, New York, 1946, p. 67; publicat pentru prima dată în 1920). Putem totuşi susţine că metafora, în sens larg, este elementul de bază al poeziei. Vezi, de exemplu, William K. Wimsatt şi Cleanth Brooks, Literary Criticism. A Short History, New York, 1957, pp. 749 – 750.

7. Adolf von Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, ed. a III-a, Strassburg, 1901. Vezi, de asemenea, Hermann Konnerth, Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers, München, 1909; Alois Riehl, Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst, în Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophic, XXI (1897), pp. 283 – 306, XXII (1898), pp. 96 – 114 (o aplicare a noţiunii de pură vizibilitate la literatură); Benedetto Croce, La teoria dell'arte come pura visibilită, în Nuovi saggi di estetica, Bari, 1920, pp. 239 – 354.

8. Theodor A. Meyer, Das Stilgesetz der Poésie, Leipzig, 1901.

9. Pentru cărţile pe care se bazează această discuţie, vezi bibliografia capitolului de faţă.

Capitolul 3 Funcţia literaturii

1. Horaţiu (în Ars poetica, versurile 333 – 344) distinge, de fapt, trei funcţii posibile ale poeziei:

Aut prodesse volunt aut delectare poetae Omne tulit vunctum qui miscuit utile dulci, Lectorem delectând-o panterque monendo…

[Sau instructivi vor să fie, sau cată să-ncânte poeţii…f Are succes cine-mbină plăcutul cu folositorul, / Pe cititor desfătând şi-nstruindu-l la fel totodată.]

„Ereziile polare" – recunoaşterea exclusivă a uneia dintre aceste funcţii – sunt combătute în studiul lui R.G. Collingwood, Principles of Art, Oxford 1938 (capitolele intitulate „Art as Magic" şi „Art as amusement").

2. Mortimer Adler, Art and Prudence, New York, 1937, p. 35 şi passim; K. Burice, Counterstatement, New York, 1931, p. 151.

3. G. Boas, Primer for Critics, Baltimore, 1937; T.S. Eliot, Use of Poetry, Cambridge, Massachusetts, 1933, pp. 113, 155.

4. W.T. Stace, The Meaning of Beauty, Londra, 1929, p. 161.

5. Termenii „plat" şi „rotund" sunt luaţi din cartea lui E.M. For

ster, Aspects of the Novel, Londra, 1927, p 103 şi urm.

6. Karen Horney, Self-Analysis, New York, 1942, pp. 38 – 39; Forster, op. cit., p. 74.

7. Max Eastman, The Literary Mind: Its Place în an Age of Science, New York, 1935, p. 155 şi urm.

8. Vezi Bernard C. Heyl, New Bearings în Esthetics and Art Criticism, New Haven 1943, pp. 51 – 87.

9. Vezi Dorothy Walsh, The Cognitive Content of Art, în Philosophical Review, LII (1943), pp. 433 – 451.

10. Eliot, Selected Essays, New York, 1932, pp. 115 – 117; „Poetul care «gândeşte», scrie Eliot, nu este decât poetul care poate exprima echivalentul emoţional al gândirii… Orice poezie mare ne dă iluzia că exprimă o concepţie despre viaţă. Când pătrundem în lumea lui Homer, Sofocle sau Vergiliu, sau în aceea a lui Dante sau a lui Shakespeare, înclinăm a crede că înţelegem ceva ce poate îi exprimat intelectual; pentru că fiecare emoţie precisă tinde spre formularea intelectuală".

11. Susanne K. Langer, Philosophy in a New Key, Cambridge, Massachusetts, 1942, în special capitolul Discursive Forms and Presentaţional Forms, p. 79 şi urm.

12. op. cit., p. 288.

13. Singur faptul că bibliotecarii ţin sub cheie anumite cărţi şi că cenzorii interzic vânzarea lor nu dovedeşte că aceste cărţi sunt cărţi de propagandă, chiar şi în sensul popular al acestui cuvânt. El dovedeşte mai degrabă că acele cărţi care sunt interzise fac propagandă pentru cauze pe care clasa conducătoare nu le aprobă.

14. Eliot, Poetry and Propaganda, în culegerea Literary Opinion în America (sub îngrijirea lui M. Zabel) New York, 1937, p. 25 şi urm.

15. Stace, op. cit., p. 164 şi urm.

16. Goethe, Dichtung und Wahrheit, Cartea XIII, Collingwood (op. cit., pp. 121 – 124) face deosebire între „exprimarea emoţiei" (artă) şi „trădarea emoţiei", o formă de non-artă.

17. Platon, Republica, X, § 606 D; Augustin, Confessiones, I; A. Warren, Literature and Society, în Twentieth Century English (culegere îngrijită de W.S. Knickerbocker), New York, 1946, pp. 304 – 314.

18. J.E. Spingam în a sa History of Literary Criticism in the Renaissance (New York, ed. rev. 1924), tratează subiectul nostru

folosind termenii „funcţia” şi „justificarea” poeziei.

19. A.C. Bradley, Poetry for Poetry’s Sake, în Oxford Lectures on Poetry, Oxford, 1909, pp. 3 – 34.

Capitolul 4 Teoria, critica şi istoria literară

1. Philip August Boeckh, Encyklopădie und Methodologie der philolo-gischen Wisenschaften Leipzig, 1877 (ediţia a II-a, 1886).

2. F.W. Bateson, Correspondence, în Scrutiny, IV (1935), pp. 181 – 185.

3. Ernst Troeltsch, Der Historismus und seine Probleme, Tübingen, 1922; Der Historismus und seine Vberwindung, Berlin, 1924.

4. Hardin Craig, Literary Study and the Scholarly Profession, Seattle, statul Washington, 1944, p. 70. Vezi, de asemenea, pp. 126 – 127: „Ultima generaţie a hotărât, într-un mod cam neaşteptat, că vrea să descopere sensul şi valoarea atribuite operelor literare de către chiar autorii acestora şi crede cu tărie în ideea că, de exemplu, sensul atribuit de Shakespeare operelor sale este cel mai important dintre sensurile ce le pot avea operele shakespeariene”.

5. De exemplu în Poets and Playwrights, Minneapolis, 1930, p. 217; şi From Shakespeare to Joyce, New York, 1944, p. ix.

6. De exemplu, în Lily Campbell, Shakespeare’s Tragic Heroes: Slaves of Passion, Cambridge, 1930; de asemenea, Oscar J. Campbell, What is the Matter with Hamlet? în Yale Review, XXXII (1942), pp. 309 – 322. Stoll este adeptul unui tip diferit de istoricism, care insistă asupra reconstituirii convenţiilor teatrale, dar atacă reconstituirea teoriilor psihologice. Vezi Jaques and the Antiquaries, în From Shakespeare to Joyce, pp. 138 – 145.

7. Imagery and Logic; Ramus and Metaphysical Poetics în Journal of the History of Ideas, III (1942), pp. 365 – 400.

8. F.A. Pottle, The Idiom of Poetry, Ithaca, statul New York, 1941 (ediţia a II-a, 1946).

9. Exemplul e luat din studiul lui Harold Clierniss, The Biographical Fashion în Literary Criticism, publicat în University of California Publications in Classical Philology, XII (1943), pp. 279 – 293.

10. R.G. Collingwood, Principles of Art, Oxford, 1938, p. 4. Sau cum observă Allen Ţaţe în Miss Emily and the Bibliographer (Reason în Madness, New York, 1941, p. 155), „Cercetătorul literar care ne spune că-l înţelege pe Dryden, dar că nu-i înţelege pe Hopkins sau pe

Yeats, mărturiseşte de fapt că nu-l înţelege pe Dryden".

11. Norman Foerster, The American Scholar, Chapel Hill, 1929, p. 36.

Capitolul 5 Literatura generală, comparată şi naţională

1. Vezi Fernand Baldensperger, Littérature comparée: Le mot et la chose, în Revue de littérature comparée, I (1921), pp. 1 – 29.

2. F.C. Green, Minuet, Londra, 1935.

3. Hans Naumann, Primitive Gemeinschaftskultur, Jena, 1921.

4. Cu totul străine de studiul lui Shakespeare sunt variantele istoriei lui Hamlet strânse din lumea întreagă şi publicate de Schick în Corpus Hamleticum, cinci volume, Berlin, 1912 – 38.

5. Această afirmaţie este valabilă pentru opera lui Aleksandr Veselovski, scrisă în deceniul al optulea al secolului al XIX-lea; studiul publicat ulterior de J. Polivka cu privire la basmele ruseşti; precum şi scrierile lui Gerhard Gesemann privind epica iugoslavă (de pildă, Studien zur siidslavischen Volksepik, Reichenberg, 1926). Vezi instructivul studiu scris de Margaret Schlauch, Folklore in the Soviet Union, în Science and Society, VIII (1944), pp. 205 – 222; Stith Thompson, The folktale, New York, 1946; Vladimir I. Propp, Morfo-loghia skazski, Leningrad, 1928; Albert B. Lord, The Singer of Tales, Cambridge, statul Massachusetts, 1960.

6. Vezi P. Bogatyrev şi Roman Jakobson, Die Folklore als cine be-sondere Form des Schaffens, în Donum Natalicium Schrijnen, Nijmegen, Utrecht, 1929, pp. 900 – 913. Acest eseu pare să exagereze deosebirea dintre literatura populară şi literatura cultă.

7. Cf. bibliografia capitolului de faţă.

8. Cf. Benedetto Croce, La letteratura comparata, în Problemi di Estetica, Bari, 1910, pp. 73 – 79; acest studiu a fost scris cu prilejul apariţiei primului număr al efemerei reviste Journal of Comparatire Literature, publicată de George Woodberry, la New York, în 1903; Vezi R. Wellek, The Crisis of Comparative Literature, în Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association, sub îngrijirea lui W.P. Friederich, Chapel Hill, 1959, Vol. I, pp. 149 – 159.9. Goethe, Gespräche mit Eckermann, 31 ianuarie 1827 tin românește Johann Eckermann, Convorbiri cu Goethe, Bucureşti, 1965]; Kunst und Altertum (1827); Werke, Jubilăumsausgabe, Vol. XXXVIII, p. 97 (o recenzie a lucrării Le Tasse de Duval).

10. Paul Van Tieghem, La Synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature generale, în Revue de synthèse historique, XXXI (1921), pp. 1 – 27; Robert Petsch, Allgemeine Literaturwissen-schaft, în Zeitschrift für Asthetik, XXVIII (1934), pp. 254 – 260.

11. August Wilhelm Schlegel, Über dramatische Kunst und Literatur, 3 vol., Heidelberg, 1809 – 11; Friedrich Schlegel, Geschichte der alien und neuen Literatur, Viena, 1815; Friedrich Bouterwek, Geschichte der Poésie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizfehn-ten Jahrhunderts, 13 vol., Göttingen, 1801 – 19; Simonde de Sis-mondi, De la littérature du midi de l'Europe, 4 vol., Paris, 1813; Henry Hallam, An Introduction to the Literature of the Fifteenth, Sixteenth, and Seventeenth Centuries, 4 vol. Londra, 1836 – 1839.

12. În Germania, H. Steinthal, fondatorul revistei Zeitschrift für Vol-kerpsychologie (1860), pare să fi fost primul care a aplicat sistematic principiile evoluţioniste la studiul literaturii. Aleksandr Veselovski care, în Rusia, a încercat să scrie, pe baza unei uriaşe erudiţii, o „poetică evoluţionistă", a fost elevul lui Steinthal. În Franţa, teoriile evoluţioniste sunt evidente, de exemplu, în: Edelestand du Merii, Histoire de la comedie, 2 vol., 1864. Brunetière le-a aplicat la literaturile moderne, aşa cum a făcut John Addington Symonds în Anglia (cf. bibliografia capitolului 19, secţia a IV-a).

13. Erich Auerbach, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Berna, 1948; Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendlăn-dischen Literatur, Berna, 1946 [în româneşte, Bucureşti, 1966]. Vezi recenzia de René Wellek, în Kenyan Review, XVI (1954), pp. 279 – 307, şi E. Auerbach, Epilegomena zu Mimesis, în Romanische Forsch-ungen, LXV (1953), pp. 1-18.

14. Leonardo Olschki, Die romanischen Literaturen des Mittelalters, Wild-park-Potsdam, 1928 (reprezintă un volum al lucrării Handbuch der Literaturwissenschaft, apărută sub redacţia lui O. Walzel).

15. Andreas Heusler, Die altgermanische Dichtung, Wildpark-Potsdam, 1923 (lucrare care de asemeni face parte din Handbuch der Literaturwissenschaft apărut sub redacţia lui O. Walzel), este o excelentă schiţă a problemei tratate.

16. Jan Mâchal, Slovanske literatury, 3 vol. Praga, 1922 – 9 (neterminat), este cea mai recentă încercare de a se scrie o istorie a

tuturor literaturilor slave. Posibilitatea elaborării unei istorii comparate a literaturilor slave este discutată în Slavische Rundschau, vol. IV.

Dovezi convingătoare privind patrimoniul comun al literaturilor slave au fost aduse de Roman Jakobson, The Kernel of Comparative Slavic Literature, în Harvard Slavic Studies (culegere îngrijită de H. Sunt), vol. I, pp. 1 – 71, Cambridge, statul Massachusetts, 1953, precum şi de Dmitry Cizevsky, Outline of Comparative Slavic Literatures, Boston, Massachusetts, 1952.

17. Vezi, de pildă, A.O. Lovejoy, On the Discriminatin of Romanticisms, în PMLA, XXXIX (1924), pp. 229 – 253 (retipărit în Essays in the History of Ideas, Baltimore, 1945, pp. 228 – 253). Henri Peyre – Le Classicisme français, New York, 1942 – susţine cu tărie deosebirea categorică dintre clasicismul francez şi toate celelalte mişcări neoclasice. Erwin Panofsky, Renaissance and Renascences, în Kenyan Review, VI (1944), pp. 201 – 236 – se pronunţă în favoarea părerii tradiţionale despre Renaştere.

18. Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stămme und Land-schaften, 3 vol., Regensburg, 1912 – 18 (ediţia a II-a, 4 vol., 1923 – 8; ediţia a IV-a, apărută în anii dominaţiei naziste, s-a publicat sub titlul Literaturgeschichte des deutschen Volkes, 4 vol., Berlin, 1938 – 40). Vezi Berliner Romantik, Berlin, 1921, şi discuţia teoretică Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte, în Euphorion, XXI (1914), pp. J-63. Vezi, de asemenea, H. Gumbel, Dichtung und Volkstum, în Philosophic der Literaturwissenschaft (culegere îngrijită de E. Er-matinger), Berlin 1930, pp. 43 – 49, a cărui interpretare e; nebuloasă.

Capitolul 6 Strângerea şi stabilirea textelor

1. Henry Medwall, Fulgens and Lucrece (ediţie îngrijită de Seymour de Ricci), New York, 1920 (ediţie critică de F.S. Boas şi A.W. Reed, Oxford, 1926); The Book of Margery Kempe, 1436 (versiune modernă de W. Butler-Bowden), Londra, 1936. Textul original este în curs de a fi editat de Sanford B. Meech. Volumul I a fost publicat de către „Early English Text Society", Londra, 1940); Christopher Smart, Rejoice in the Lamb (editor W.F. Stead), Londra, 1939.

2. Leslie Hotson, The Death of Christopher Marlowe, Londra, 1925, Shakespeare versus Shallow, Boston, 1931; The Private Papers of James Boswell from Malahide Castle (editori Geoffrey Scott şi F.A.

Pottle), 18 vol., Oxford, 1928 – 34; The Yale Edition of the Private Papers of James Boswell (ediţie îngrijită de F.A. Pottle ş.a.) New York, 1950.

3. Vezi înţeleptele sfaturi ale lui J.M. Osborn, The Search for English Literary Documents, in English Institute Annual, 1939, New York, 1940, pp. 31 – 55.

4. Foarte utile pentru cercetătorii care studiază limba şi literatura engleză sunt lucrările: J.W. Spargo, A Bibliographical Manual for Students, Chicago, 1939 (ediţia a II-a, 1941); Arthur G. Kennedy, A Concise Bibliography for Students of English, ediţia a III-a, Stanford University Press, 1954.

5. W.W. Greg, A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration, vol. I, Londra, 1939; F.R. Johnson, A Critical Bibliography of the Works of Edmund Spenser Printed before 1770, Baltimore, 1933; Hugh MacDonald, John Dryden: A Bibliography of Surly Editions and Drydeniana, Oxford, 1939; vezi James M. Osborn, MacDonald's Bibliography of Dryden, în Modern Philology, XXXIX (1942), pp. 312 – 319; R.H. Griffith, Alexander Pope: A Bibliography, în două părţi, Austin, statul Texas, 1922 – 7.

6. R.B. McKerrow, An Introduction to Bibliography for Literary Students, Oxford, 1927.

7. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia I.

8. Pentru paleografia documentelor literare engleze, vezi Wolfgang Keller, Angelsächsische Paleographie, 2 vol., Berlin, 1906 (Palestra, 43 a şi b). Pentru caligrafia elizabetană, vezi Muriel St. Clare Byrne.

Elizabethan Handwriting for Beginners, în Review of English Studies, I (1925), pp. 198 – 209; Hilary Jenkinson, Elizabethan Handwritings, în Library, seria a patra, III (1922), pp. 1 – 34; McKerrow, loc. cit. (apendicele privind caligrafia elizabetană); Samuel A. Tannenbaum, The Handwriting of the Renaissance, New York, 1930. Metodele tehnice de cercetare a manuscriselor (microscoape, raze ultraviolete etc.) sunt descrise în R.B. Haselden, Scientific Aids for the Study of Manuscripts, Oxford, 1935.

9. Asemenea arbori genealogici întocmiţi cu meticulozitate găsim în cartea lui R.K. Root, The Textual Tradition of C haucer's Troilus, Chaucer Society, Londra, 1916.

10. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia I.

11. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia I.

12. W.S. MacCormick and J. Has eltine, The MSS, of the Canterbury Tales, Oxford, 1933; J.M. Manley, The Text of the Canterbury Tales, 8 vol., Chicago, 1940; R.W. Chambers şi J.H. Grattan, The Text of Piers Plowman: Critical Methods, în Modern Language Review, XI (1916), pp. 257 – 275, şi The Text, of Piers Plowman, ibid., XXVI (1926), pp. 1 – 51.

13. Pentru detalii, vezi Kantorowicz, citat în bibliografia capitolului de faţă, secţia I.

14. Vezi Sculley Bradley, The Problem of a Variorum Edition of Whitman's Leaves of Grass, in English Institute Annual, 1941, New York, 1942 pp. 129 – 158; A. Pope, The Dunciad (ed. James Sutherland), Londra 1943.

15. Sigurd B. Hustredt, Ballad Books and Ballad Men, Cambridge, Massachusetts, 1930.

16. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia a II-a.

17. Shakespeare's Hand în The Play of Sir Thomas More, Cambridge, 1923 (culegere de studii semnate de A.W. Pollard, W.W. Greg, Sir E.M. Thompson, J.D. Wilson şi R.W. Chambers); S.A. Tannen-baum, The Books of Sir Thomas More, New York, 1927.

18. The Tempest (ediţie îngrijită de Sir A. Quiller-Couch şi J.D. Wil – son), Cambridge, 1921, p. XXX.

19. E.K. t hambers, The Integrity of The Tempest, în Reuieiv of English Studies, I (1925), pp. 129 – 150; S.A. Tannenbaum, How Not to Edit Shakespeare: A Review, în Philological Quarterly, X (1931), pp. 97 – 137; H.T. Price, Towards a Scientific Method of Textual Criticism in the Elizabethan Drama, în Journal of English and Germanic Philology, XXXVI (1937), pp. 151 – 167 (articol care se ocupă de Dover Wilson, Robertson etc.).

20. Michael Bernays, Zur Kritik und Geschichte des Goetheschen Textes, München, 1866, a inaugurat „die Goethephilologie". Vezi, de asemenea, R.W. Chapman, The Textual Criticism of English Classics, în The Portrait of a Scholar, Oxford, 1922, pp. 65 – 79.

21. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia a III-a.

22. Michael Bernays, Zur Lehre von den Zitaten und Noten, în Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte, Berlin, 1899, vol. IV, pp. 253 – 347; Arthur Friedman, Principles of Historical Annotation in Critical Editions of Modern Texts, in English Institute Annual, 1941,

New York, 1942, pp. 115 – 128.

23. Edmond Malone, An Essay on the Chronological Order of Shakespeare's Plays, în Shakespeare, Plays, ediţie îngrijită de George Ste-evens (ediţia a II-a, 1788, vol. I, pp. 269 – 346) a fost prima încercare de acest fel încununată de succes. Tabele metrice bazate pe cercetările lui Fleay, Furnivall şi König în Shakespeare. Twenty-three Plays and the Sonnets de T.M. Parrott, New York, 1938, p. 94, şi în E.K. Chambers, William Shakespeare, Oxford, 1930, Vol. II, pp. 397 – 408.

24. James Hurdis, Cursory Remarks upon the Arrangement of the Plays of Shakespeare, Londra, 1792.

25. Wincenty Lutoslawski, The Origin and Growth of Plato's Logic with an Account of Plato's Style and the Chronology of His Writings, Londra, 1897; pentru comentarii asupra „stilometriei" Vezi John Burnet, Platonism, Berkeley, 1928, pp. 9 – 12.

26. Giles Dawson, Authenticity and Attribution of Written Matter in English Institute Annual, 1942, New York, 1943, pp. 77 – 100; G.E. Bentley, Authenticity and Attribution of the Jacobean and Caroline Drama, ibid., pp. 101 – 118; vezi E.H.C. Oliphant, Problems of Authorship în Elizabethan Dramatic Literature, în Modern Philology, VIII (1911), pp. 411 – 459.

27. August Wilhelm Schlegel, Anhang, ilber die angebuch Shakespeare-ii unterschobenen Stucke, în Vber dramatische Kunst und Literatur, Heidelberg, 1811, Zweiter Theil, Zweite Abtheilung, pp. 229 – 242.

28. J.M. Robertson, The Shakespeare Canon, în 4 părţi „Londra, 1922 – 32; An Introduction to the Study of the Shakespeare Canon, Londra, 1924; E.K. (hambers, The Disintegration of Shakespeare, în Proceedings of the British Academy, XI (1925), pp. 89 – 108 (reprodus în Shakespearean Gleanings, Oxford, 1944, pp. 1 – 21).

29. E.N.S. Thompson, Elizabethan Dramatic Collaboration, în Englischz Studien, XL (1908), pp. 30 – 46; W.J. Lawrence, Early Dramatic Collaboration, Pre-Restoration Stagestudies, Cambridge, statul Massachusetts, 1927; E.H.C. Oliphant, Collaboration in Elizabethan Drama: Mr. W.J. Lawrence's Theory, în Philological Quarterly, VIII (1929), pp. 1-10. Vezi şi André Morize, Problems and Methods of Literary History, Boston, 1922, pp. 157 – 193, la care se găsesc exemplificări privind controversele referitoare la Diderot şi Pascal.

30. E.H.C. Oliphant, The Plays of Beaumont and Fletcher. An Attempt to Determine Their Respective Shares and the Shares of Others, New Haven, 1927; The Authorship of The Revenger's Tragedy, în Studies în Philology, XXIII (1926), pp. 157 – 168.

31. John Robert Moore, în Daniel Defoe: Citizen of the Modern World, Chicago, 1958, îi atribuie lui Defoe nu mai puţin de 541 titluri.

32. New Essays by Oliver Goldsmith (ediţie îngrijită de R.S. Crane), Chicago, 1927.

33. G. Udny Yule, The Statistical Study of Literary Vocabulary, Cambridge, 1944.

34. J.S. Smart, James Macpherson, Londra, 1905; G.M. Fraser, The Truth about Macpherson's Ossian, în Quarterly Review, CCXLV (1925), pp. 331 – 345; Derick S. Thompson, The Gaelic Sources of Macpherson's Ossion, Edinburgh, 1952; The Poetical Works of Thomas Chatterton with an Essay on the Rowley Poems (ediţie îngrijită de W.W. Skeat), 2 vol., Londra, 1871; Thomas Tyrwhitt, Appendix to

Poems supposed to have been written… by Thomas Rowley, ediţia a II-a, Londra 1778, şi A. Vindication of the Appendix to the Poems called Rowley's, Londra, 1782; Edmond Malone, Cursory Observations on the Poems attributed to Thomas Rowley, Londra, 1782; Thomas Warton, An Enquiry into the Authenticity of the Poems attributed to Thomas Rowley, Londra 1782; J. Mair, The Fourth Forger, Londra, 1938; George Chalmers, An Apology for the Believers in the Shakespeare Papers, Londra, 1797.

35. Zoltdn Haraszti, The Works of Hroswitha, în More Books, XX (1945), pp. 87 – 119, pp. 139 – 173; Edwin H. Zeydel, The Authenticity of Hroswitlia's Works, în Modern Language Notes, LXI (1946), pp. 50 – 55; André Mazon, Le Slovo d'Igor, Paris, 1940; La Geste du Prince Igor, (ediţie îngrijită de Henri Grégoire, Roman Jakobson ş.a.), New York, 1948.

36. În limba engleză, cea mai bună relatare se găseşte în cartea lui Paul Selver, Masaryk: A Biography, Londra, 1940.

37. John Carter and Graham Pollard, An Enquiry into the nature of certain Nineteenth-Century Pamphlets, Londra, 1934; Wilfred Partington, Forging Ahead: The True Story of T.J. Wise, New York, 1939; Letters of Thomas J. Wise to J.H. Wrenn (ediţie îngrijită de Fannie E. Ratchford), New York, 1944 (în prefaţă autorul îl acuză de participare la fals pe H. Buxton Forman şi, fără temei, pe Edmund

Gosse).

38. Aceste trei cărţi sunt menţionate în bibliografia capitolului 13, secţia I.

Capitolul 7 Literatura şi – biografia

1. S.T. Coleridge, într-o scrisoare din februarie 1797 către Thomas Poole, Letters (ediţie îngrijită de E.H. Coleridge), Londra, 1895, vol. I, p 4.

2. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia 1.

3. Georg Brandes, William Shakespeare, 2 vol., Copenhaga, 1896; Frank Harris, The Man Shakespeare, New York, 1909.

4. C.J. Sisson, The Mythical Sorrows of Shakespeare, British Academy Lecture, 1934; E.E. Stoll, The Tempest, Shakespeare and other Masters, Cambridge, Massachusetts, 1940 pp. 281 – 316.

5. John Keats, scrisoarea din 27 octombrie 1818 către Richard Wood-house, Letters (ediţie îngrijită de M.B. Forman), ediţia a IV-a, Oxford, 1952, pp. 226 – 227. Vezi W.J. Bate, Negative Capability: The Intuitive Approach în Keats, Cambridge, Massachusetts, 1939; T.S. Eliot, Tradition and the Individual Talent, în The Sacred Wood, Londra, 1920, pp. 42 – 53.

6. Brandes, op. cit., p. 425; H. Kingsmill, Matthew Arnold, Londra, 1928, pp. 147 – 149.

7. Ramón Fernandez, L'Autobiographic et le roman: Vexemple de Stendhal, în Messages, Paris, 1926, pp. 78 – 109; George W. Meyer, Wordsworth's Formative Years, Ann Arbor, Michigan, 1943.

8. Wilhelm Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig, 1907; Friedrich Gundolf, Goethe, Berlin, 1916 (în aceste lucrări se face distincţie între Urerlebnis şi Bildungserlebnis).

9. V. Moore, The Life and Eager Death of Emily Brontë, Londra, 1936; Edith E. Kinsley, Pattern for Genius, New York, 1939 (o biografie care nu face altceva decât să pună cap la cap diferite citate din romanele surorilor Brontë, în care numele fictive au fost înlocuite cu nume reale); Homer Wilson, The Life and Private History of Emily Jane Brontë, New York, 1928 (care tratează La Răscruce de vânturi ca o indiscutabilă autobiografie).

10. Exemplul este luat din C.B. Tinker, The Good Estate of Poetry, Boston, 1929, p. 30.

Capitolul 8 Literatura şi psihologia

1. Vezi Alfred Adler, Studie ilber Minderwertigkett von Organen,

München, 1927; Wayland F. Vaughan, The Psychology of Compensation, în Psych. Review, XXXIII (1926), pp. 467 – 479; Edmund Wilson, The Wound and the Bow, New York, 1941; de asemenea L. MacNeice, Modern Poetry, Londra, 1938, p. 76; L. Trilling, Art and Neurosis, în Partisan Review, XII (1945), pp. 41 – 49 (reprodus în The Liberal Imagination, New York 1950, pp. 160 – 180).

2. Bibliografia.

3. W.H. Auden, Letters from Iceland, Londra, 1937, p. 193; vezi L. MacNeice, Modern Poetry, Londra, 1938, pp. 25 – 26; Karen Horney, The Neurotic Personality of our Time, New York, 1937; Eric Fromm, Escape from Freedom, New York, 1941, şi Man for Himself, New York, 1947.

4. Vezi W. Silz, Otto Ludwig and the Process of Poetic Creation, în PMLA, LX (1945), pp. 860 – 878, cate reproduce majoritatea problemelor privind psihologia autorului studiate în ultimul timp de cercetătorii germani; Erich. Taensch, Eidetic Imagery and Typological Methods of Investigation, Londra, 1930; de asemenea, Psychological and Psychophysical Investigations of Types… în Feelings and Emotions, Worcester, Massachusetts, 1928, p. 355 ş. urm.

5. Cu privire la sinestezie, vezi Ottokar Fischer, Vber Vorbindung von Faroe und Klang: Eine literar-psychologische Untersuchung, în Zeitschrift für Asthetik, II (1907), pp. 501 – 534; Albert Wellek, Dos Doppelempfinden in der Geistesgeschichte, în Zeitschrift für

Asthetik, XXIII (1929), pp. 14 – 42; Renaissanceund Barocksynăsthesie, în Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft, IX (1931), pp. 534 – 584; E. v. Erhardt-Siebold, Harmony of the Senses in English, German, and French Romanticism, în PMLA, XLVII (1932), pp. 577 – 592; W. Silz, Heine's Synaesthesia, în PMLA, LVII (1942), pp. 469 – 488; S. de Ullman, Romanticism and Synaesthesia, în PMLA, LX (1945), pp. 311 – 827; A.G. Engstrom, în Defense of Synaesthesia în Literature, în Philological Quarterly, XXV (1946), pp. 1-19.

6. Vezi Richard Chase, The Sense of the Present, în Kenyan Review, VII (1945), p. 218 şi urm. Citatele sunt din lucrarea: T.S. Eliot, The Use of Poetry, pp. 118 – 119, 155 şi 148. Eseul la care se referă Eliot, Le symbolisme et l'ame primitive, a apărut în Revue de littérature comparée, XII (1932), pp. 356 – 386. Vezi şi studiul lui

Emile Cailliet, Symbolisme et dmes primitives, Paris, 1936, în a cărui încheiere autorul relatează o conversaţie cu Eliot.

7. Carl G. Jung. On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art, în Contributions to Analytical Psychology, Londra, 1928, şi Psychologische Typen, 1921, şi vezi Jolan Jacobi, Die Psychologie von Carl G. Jung, 1949. Dintre filosofii, psihologii şi esteticienii englezi care sunt în mod notoriu tributari lui Jung, citäm: John M. Thorburn, Art and the Unconscious, 1925; Maud Bodkin, Archetypal Patterns în Poetry, Psychological Studies of Imagination, 1934; Herbert Read, Myth, Dream, and Poem, în Collected Essays în Literary Criticism, Londra, 1938, pp. 101 – 116; H.G. Baynes, Mythology of the Soul, Londra, 1940; M. Esther Harding, Women's Mysteries, Londra, 1935.

8. Vezi în privinţa istoricului. tipologiilor: A.A. Roback, The Psychology of Character with a Survey of Temperament, New York. 1928; Eduard Spranger, Lebensformen, Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Personlichkeit, Halle, 1927, ediţia a VIII-a, Tübingen, 1950; Ernst Kretschmer, Korperbein und Charakter, Berlin, 1922, ediţia a XX-a, 1951; Geniale Menschen, Berlin, 1929, ediţia a IV-a, 1948. Cu privire la tipul „creator" şi la tipul „posedat", vezi W.H. Auden, Psychology and Art, în The Arts Today (redactor G. Grigson), Londra, 1935, pp. 1 – 21.

9. F.W. Nietzsche, Die Geburt der Tragodie, 1872; Th. Ribot, Essai sur V imagination creatrice, Paris, 1900; Liviu Rusu, Essai sur la creation artistique, Paris, 1935. Termenul „demonic" a fost introdus de Goethe (care l-a folosit pentru prima dată în Urworte, 1817) şi reprezintă o noţiune importantă în teoria germană modernă a creaţiei artistice; vezi M. Schütze, Academic Illusions in the Field of Letters, Chicago, 1933, p. 91 şi urm.

10. C.S. Lewis, The Personal Heresy… Londra, 1939, pp. 22 – 23; W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung… Leipzig, 1906; vezi Schütze, op. cit., p. 96 şi urm.

11. Norah Chadwick, Poetry and Prophecy, Cambridge, 1942 (despre şamanism); Th. Ribot, Essai sur l'imagination creatrice.

12. Elizabeth Schneider, The „Dream" of Kubla Khan, în PMLA, LX (1945), pp. 784 – 801, punct de vedere dezvoltat ulterior în lucrarea Coleridge, Opium, and Kubla Khan, Chicago, 1953. Vezi şi Jeanette Marks. Genius and Disaster: Studies în Drugs und Genius, New York, 1925.

13. Aelfrida Tillyard, Spiritual Exercises and Their Results… Londra, 1927; R. van Gelder, Writers and Writing, New York, 1946; Samuel Johnson, Milton, în Lives of the Poets.

14. Cu privire la părerile lui Hemingway despre scrisul la maşină:

H. G. Berkelman, How to Put Words on Paper, în Saturday Review of Literature, 20 decembrie 1945. Despre dictare şi stil: Theodora Bosanquet, Henry James at Work (Hogarth Essays), Londra, 1924.

15. Dintre scriitorii care vorbesc despre metodele lor de creaţie esteticienii germani îi citează mai ales pe Goethe şi pe Otto Ludwig; cei francezi, pe Flaubert (corespondenţa) şi pe Valéry; criticii americani, pe Henry James (prefeţele la ediţia operelor sale publicată la New York [1908 – 1909]) şi pe T.S. Eliot. O ilustrare excelentă a teoriei franceze este studiul lui Valéry, despre Poe (Paul Valéry, Situation de Baudelaire, în Variate 11, Paris, 1937, pp. 155 – 160).

16. Despre semne şi simboluri, vezi S.K. Langer, Philosophy in a New Key, Cambridge, Massachusetts, 1942, pp. 53 – 78, şi Helmut Hatzfeld, The Language of the Poet, Studies în Philology, XLIII (1946) pp. 93 – 120.

17. J.L. Lowes, The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination, Boston, 1927.

18. W. Dibelius, Charles Dickens, Leipzig, 1926, p. 347 – 373.

19. Albert R. Chandler, Beauty and Human Nature: Elements of Psychological Aesthetics, New York, 1934, p. 328; A. Thibaudet, Gustave Flaubert, Paris, 1935, pp. 93 – 102 în româneşte Albert

24 – C. 278 Thibaudet, Fiziologia criticii: Pagini de critică şi de istorie literară, Bucureşti, 1966, passim]; Frederik H. Prescott, The Formation of Imaginary Characters, în The Poetic Mind, New York, 1922, p. 187 ş. urm.; A.H. Nethercot, Oscar Wilde on His Subdividing Himself, în PMLA, IX (1945), pp. 616 – 617.

20. The Letters of John Keats (ediţie îngrijită de M.B. Forman), ediţia a IV-a, New York, 1935, p. 227. Emendarea adusă textului este recomandată în nota lui Forman.

21. A. Feuillerat, Comment Proust a compose son roman, New Haven, 1934; vezi, de asemenea, eseurile lui Karl Shapiro şi Rudolf Arnheim în culegerea Poets at Work (îngrijită de C.D. Abbott), New York, 1948.

22. Vezi James H. Smith, The Reading of Poetry, Boston, 1939 (în această lucrare locul variantelor abandonate de poeţi este luat de variante inventate de autor).

23. Lily B. Campbell, Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion, Cambridge, 1930; Oscar J. Campbell, What is the Matter with Hamlet? în Yale Review, XXXII (1942), pp. 309 – 3: '2; Henri Delacroix, La Psychologie de Stendhal, Paris, 1918; F.J. Hoffman, Freudianism and the Literary Mind, Bâton Rouge, 1945, pp. 256 – 288.

24. Vezi L.C.T. Forest, A. Caveat for Critics against Invoking Elizabethan

Psychology, în PMLA, LXI (1946), pp. 651 – 672.25. Vezi scrierile lui E.E. Stoll, passim, mai ales From Shakespeare to

Joyce, New York, 1944, p. 70 şi urm.

Capitolul 9 Literatura şi societatea

1. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia I.

2. Vezi excelentul studiu al lui Morris R. (chen, American Literary Criticism and Economic Forces, în Journal of the History of Ideas, I (1940), pp. 369 – 374.

3. Cu privire la de Bonald, vezi Horatio Smith, Relativism în Bonald's Literary Doctrine, în Modern Philology, XXXII (1934), pp. 193 – 210; B. Croce, La letteratura come „espressione della società, în Problemi di estetica, Bari, 1910, pp. 56 – 60.

4. Introducerea la Histoire de la littérature anglaise (1863): „Şi elles fournissent des documents, c'est cu'elles sont des monuments, p. XLVII, Vol. I al ediţiei a II-a, Paris, 1866 [în româneşte Hippolyte Taine, Pagini de critică, Bucureşti, 1965, p. 272].

5. Vezi, de pildă, Havelock Ellis, A Study of British Genius, Londra, 1904 (ediţie revăzută, Boston, 1926); Edwin L. Clarke, American Men of Letters: Their Nature and Nurture, New York, 1916 („Columbia Studies în History, Economics, and Public Law", vol. 72); A. Odin, Genèse des grands hommes, 2 vol. Paris, 1895.

6. Sakulin, N.P., Die russische Literatur, Wildpark-Potsdam, 1927 (în lucrarea Handbuch der Literaturwissenschaft editată de Oskar Walzel).

7. De pildă, D. Blagoi, Soţiologhia tvorcestra Puşkina, Moscova, 1931.

8. Herbert Schoeffler, Protestantismus und Literatur, Leipzig, 1922. Problema originii sociale este, în mod evident, strâns legată de

problema primelor impresii, a primului mediu fizic şi social în care a trăit un scriitor. După cum a arătat Schoeffler, în Anglia fiii preoţilor de la ţară au contribuit mult la crearea literaturii preromantice engleze şi la formarea gustului englez în secolul al XVIII-lea. Datorită faptului că au trăit la ţară, aproape literalmente în cimitir, la ei s-a putut dezvolta uşor înclinaţia pentru poezia peisagistică şi poezia cimitirelor, pentru meditaţiile asupra morţii şi nemuririi.

9. L.C. Knights, Drama and Society in the Age of Jonson, Londra, 1937, (lucrare reeditată de „Penguin Books" în 1962).

10. Lily Campbell, Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy, San Marino, 1947; Sir Charles Firth, The Political Significance of Swift's Gulliver's Travels, în Essays: Historical and Literary, Oxford, 1938, pp. 210 – 241.

11. Prosper de Barante, De la littérature froncaise pendant le dix-huitième siècle, Paris, ediţia a III-a, 1822, p. V. Prefaţa nu se găseşte în prima ediţie, din 1809. Punctul de vedere susţinut de Barante este cu strălucire dezvoltat de Harry Levin în studiul Literature as an Institution, apărut în Accent, VI (1946), pp. 159 – 168, şi reprodus în culegerea Criticism (ed. Schorer, Miles, McKenzie), New York, 1948, pp. 546 – 553.

12. Ashley H. Thorndike, Literature in a Changing Age, New York, 1921, p. 36.

13. Q.D. Leavis, Fiction and the Reading Public, Londra, 1932.

14. Câteva lucrări care tratează aceste probleme: Alfred A. Harbage, Shakespeare's Audience, New York, 1941; R.J. Allen, The Clubs of Augustan London, Cambridge, statul Massachusetts, 1933; Cha-uncey B. Tinker, The Salon and English Letters, New York, 1915; Albert Parry, Garrets and Pretenders: a History of Bohemianism în America, New York, 1933.

15. Vezi Grace Overmyer, Government and the Arts, New York, 1939. Cu privire la Uniunea Sovietică vezi scrierile lui Freeman, Max Eastman, W. Frank etc.

16. G.V. Plehanov, Iskusstvo i obscestrennaia jizn, 1912 – 1913, (vezi în Izbrannie filosofskie proizvedenia, Moscova, 1958, tom V, sau în traducere franceză l'art et la vie sociale, Paris, 1950). Studii care discută mai ales aspectul ideologic sunt: A. Cassagne, La Theorie de l'art pour l'art en France, Paris, 1906, retipărit 1959; Rose R. Egan, The Genesis of the Theory of Art for Art's Sake în Germany and England, 2

părţi, Northampton, 1921 – 4; Louise Rosenblatt, L'Idee de l'art pour l'art dans la littérature anglaise, Paris, 1931.

17. L.L. Schucking, Die Soziologie der literarischen Geschmacksbir-dung, München, 1923 (ediţia a II-a, Leipzig, 1931); vezi Schucking, Die Familie im Puritanismus, Leipzig, 1929.

18. Vezi T.A. Jackson, Charles Dickens, The Progress of a Radical, Londra, 1937.

19. Q.D. Leavis, op. cit. în nota 13; K.C. Link şi H. Hopf, People and Books, New York, 1946; F. Baldensperger, La Littérature: creation, succes, duree, Paris, 1913; P. Stapfer, Des reputations Utteraires, Paris, 1893; Gaston Rageot, Le Succes: auteurs et public – essai de critique sociologique, Paris, 1906; Emile Hennequin, La Critique scientifiqtie, Paris, 1882. Urmările sociale ale unei alle arte, ale cinematografiei, sunt judicios studiate de Mortimer Adler în lucrarea sa Art and Prudence, New York, 1937.

O strălucită schiţă dialectică referitoare la „funcţia estetică, norma şi valoarea ca fapte sociale" se găseşte în Jan Mukarovsky, Estetickă funkce, norma a hodnota jako sociălni fakt, Praga, 1936.

20. Thomas Warton, History of English Poetry, Londra, 1774, vol. I, p. 1.

21. E. Kohn-Bramstedt, Aristocracy and the Middle Classes în Germany, Londra, 1937, p. 4.

22. Vezi André Monglond, Le Heros preromantique, Le Preromantisme français, vol. I, Grenoble, 1930; R.P. Utter şi G.B. Needham, Pamela's Daughters, New York, 1937. De asemenea, scrierile lui E.E. Stoll, de pildă, Heroes and Villains: Shakespeare, Middleton, Byron, Dickens, în From Shakespeare to Joyce, Garden City, 1944, pp. 307 – 327.

23. Charles Lamb, On the Artificial Comedy, în Essays of Elia, 1821; T.B. Macaulay, The Dramatic Works of Wycherley, Songreve, Vanbrugh, and Farquhar, în Edinburgh Review, LXII (1841); J. Palmer, The Comedy of Manners, Londra, 1913; K.M. Lynch, The Social Mode of Restoration Comedy, New York, 1926.

24. E.E. Stoll, Literature and Life, în Shakespeare Studies, New York, 1927, şi mai multe articole în From Shakespeare to Joyce, Garden City, 1944.

25. John Maynard Keynes, A Treatise on Money, New York, 1930, vol. II, p. 154.

26. A.V. Lunacearski, citat de L.C. Knights, op. cit., p. 10, după revista Listener, 27 decembrie 1934.

27. Einführung zur Kritik der politischen Okonomie (Introducere la Contribuţii la critica economiei politice – 1857), un manuscris lăsat neterminat de Marx şi publicat într-o revistă obscură în 1903 [Die Neue Zeit]. Reprodus în Karl Marx-Friedrich Engels, Über Kunst und Literatur, sub îngrijirea lui M. Lifschitz, Berlin, 1949, pp. 21 – 22 [în româneşte: Karl Marx-Friedrich Engels, Opere, vol. 13, Bucureşti, 1962, p. 684]. În acest pasaj poziţia marxistă pare să fie amendată. Există şi alte afirmaţii prudentei de pildă în scrisoarea lui Engels către Starkenburg (25 ianuarie 1894): „Dezvoltarea politică, juridica, filozofică, religioasă, artistică etc. se întemeiază pe dezvoltarea economică. Dar toate acestea acţionează, totodată şi una asupra celeilalte, precum şi asupra bazei economice" (Marx-Engels, Ausgewăhite Schrijten, Moscova, 1950, vol. II, p. 476 [în româneşte Marx-Engels, Opere alese, în două volume, ediţia a III-a, Bucureşti, 1967, vol. Il p. 476]). Într-o scrisoare către Joseph Bloch (21/22 septembrie 1890), Engels recunoaşte că el şi Marx au exagerat rolul factorului economic şi au minimalizat rolul interacţiunii reciproce; iar într-o scrisoare către Mehring, (14 iulie 1893), spune că ei au „neglijat" latura formală – modul în care evoluează ideile (Marx-Engels, Ausgewăhite Schriften, Moscova, 1950, vol. II, p. 458 şi urm., 467 şi urm. [în româneşte Marx-Engels, Opere alese, vol. II, p. 459 şi urm.]). Pentru un studiu mai minuţios, vezi Peter Demetz, Marx, Engels und die Dichter, Stuttgart, 1959.

28. A.A. Smirnov, Tvorcestvo Şekspira, Leningrad, 1943.

29. Max Scheler, Probleme einer Soziologie des Wissens, în Versuch zit einer Soziologie des Wissens (culegere editată de Max Scheler), Miinciien şi Leipzig, 1924, vol. I, p. 1-146, şi Probleme einer Soziologie des Wissens, în Die Wissensformen und die Gesellschaft, Leipzig, 1926, pp. 1 – 226; Karl Mannheim, Ideologie und Utopie, Freiburg, 1952, Această teorie este discutată în următoarele lucrări: H. Otto Dahlke, The Sociology of Knowledge, H.E. Barnes, Howard Becker, şi F.B. Becker, Contemporary Social Theory, New York, 1940, pp. 64 – 99; Robert K. Merton, The Sociology of Knowledge, în culegerea Twentieth-Century Sociology (îngrijită de Georges Gurvitch şi Wilbert E. Moore), New York, 1945, pp. 366 – 405; Gerard L. De Gre, Society and Ideology: an Inquiry into the Sociology of Knowledge, New York,

1943; Ernst Gruenwald, Das Problem der Soziologie des Wissens, Viena, 1934; Thelma Z. La vine, Naturalism and the Sociological Analysis of Knowledge, în culegerea Naturalism and the Human Spirit (îngrijită de Yervant H. Kri-korian), New York, 1944, pp. 183 – 209; Alexander C. Kern, The Sociology of Knowledge in the Study of Literature, în Sewanee Review, L (1942), pp. 505 – 514.

30. Max Weber, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, 3 vol., Tübingen, 1920 – 21; R.H. Tawney, Religion and the rise of Capitalism, Londra, 1926, lucrare reeditată în „Penguin Books", în 1938, (cu o nouă prefață scrisă în 1937); Joachim Wach, The Sociology of Religion, Chicago, 1944.

31. Cf. studiul critic al lui Pitirim A. Sorokin, Contemporary Sociological Theories, New York, 1928, p. 710.

32. P.A. Sorokin, Fluctuations of Forms of Art, Social and Cultural Dynamics, vol. I, New York, 1937, în special cap. I.

33. Edwin Berry Burgum, Literary Form: Social Forces and Inovations, în The Novel and the World's Dilema, New York, 1947, pp. 3 – 18.

34. Fritz Briiggemann, Der Kampf um die bilrgerliche Welt und Lebens-auffassung in der, deutschen Literatur des IS. Jahrhunderts, în Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistes-geschichte, III (1925), pp. 94 – 127.

35. Karl Bucher, Arbeit und Rhythmus, Leipzig, 1896; J.E. Harrison, Ancient Art and Ritual, New York, 1913; Themis, Cambridge, 1912; George Thomson, Aeschylus and Athens, A Study in the Social Origins of the Drama, Londra, 1941, şi Marxism and Poetry, Londra, 1945 (un scurt articol foarte interesant, cu exemplificări bazate pe materiale irlandeze); Christopher Caudwell, Illusion and Reality, Londra, 1937; Kenneth Burke, Attitudes toward History, New York, 1937; Anthropology and the Classics, (culegere îngrijită de Robert R. Marett), Oxford, 1908.

Capitolul 10 Literatura şi ideile

1. Hermann Ulrici, Vber Shakespeares dramatische Kunst, 1939.

2. George Boas, Philosophy and Poetry, Wheaton Collège, Massachusetts, 1932, p. 9.

3. T.S. Eliot, Selected Essays, New York, 1932, pp. 115 – 116.

4. De pildă, „God is în Heaven; all's right with the world" (Dumnezeu este în Cer; pe pământ totul e bine) exprimă ideea că

Dumnezeu a creat cea mai bună dintre lumi. On earth the broken arch; in heaven a perfect round (Pe pământ, arcul frânt; în cer, sfera perfectă) exprimă relaţia de la limitat la infinit, de la conştiinţa imperfecţiunii la posibilitatea desăvârşirii etc.

5. Cf. bibliografia capitolului de faţă.

6. Cf. bibliografia capitolului de faţă.

7. Leo Spitzer, Milieu and Ambiance: An Essay în Historical Semantics, în Philosophy and Phenomenological Research, III (1942), pp. 1 – 42, pp. 169 – 218 (reprodus în culegerea Essays în Historical Semantics, New York, 1948, pp. 179 – 316); Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung", Traditio: Studies în Ancient and Medieval History, Thought and Religion, II (1944), pp. 409 – 464, şi III (1945), pp. 307 – 364.

8. Étienne Henri Gilson, Les Idées et les letires, Paris 1932.

9. Paul Hazard, La crise de la conscience européenne, 3 vol., Paris, 1934; La pensée européenne au XVIII-e siècle de Montesquieu a Lessing, 3 vol., Paris, 1946.

10. M.O. Gerşenzon, Mudrost Puşkina, Moscova, 1919.

11. Exemple de studii „metafizice" despre Dostoievski sunt: V. Rozanov, Legenda o Velikom Inkvizitoare, St. Petersburg, 1894; D. Msrejkovski, Tolstoii Dostoievski, 2 vol., St. Petersburg 1912; Leo Cestov, Dostoievskii Nietzsche, St. Petersburg, 1905; Nikolai Berdiaev, Miroso-zerţanie Dostoevskogo, Praga, 1923; Viaceslav Ivanov, Freedom and the Tragic Life: A Study în Dostoyevsky, New York, 195?

12. Hermann Glockner, Philosophie und Dichtung: Typen ihrer Wechsel-wirkung von den Griechen bis auf Hegel, în Zeitschrift jur Ăsthe-tik, XV (1920 – 21), pp. 187 – 204.

13. Vezi René Wellek, Literary Criticism and Philosophy: A Note on Reevaluation, în Scrutiny, V (1937), pp. 375 – 383, şi F.R. Leavis, Literary Criticism and Philosophy: A Reply, în Scrutiny, VI (1937), pp. 59 – 70 (reprodus în culegerea The Importance of Scrutiny, întocmită de E. Bentley, New York, 1948, pp. 23 – 40).

14. Rudolf Unger, Philosophische Probleme in der neueren Literatur-wissenschaft, München, 1908; Weltanschauung und Dichtung, Zürich, 1917; Literaturgeschichte als Problemgeschichte, Berlin, 1924; Literaturgeschichte und Geistesgeschichte, în Deutsche Vierteljahrschrift jur Literaturwissenschajt und Geistesgeschichte, IV

(1925), pp. 177 – 192. Toate aceste studii au fost adunate în lucrarea Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte, 2 vol., Berlin, 1929.

15. Rudolf Unger, Herder, Novalis, Kleist: Studien ttber die Entwicklung des Todesproblems, Frankfurt, 1922; Walther Rehm, Der Todesge-danke in der deutschen Dichtung, Ilalle, 1928; Kluckhohn, Die Auffassung der Liebe in der Literatur des achtzehnten Jahrhun-derts und in der Romantik, Halle, 1922.

16. Mario Praz, La carne, la morte e îi diavolo nella letteratura romantice. Milano, 1930.

17. C.S. Lewis, The Allegory of Love, Oxford, 1936; Theodore Spencer, Death and Elizabethan Tragedy, Cambridge, Massachusetts, 1936.

18. Hoxie Neale Fairchild, Religious Trends in English Poetry, 4 vol., New York, 1939 – 1943.

19. André Monglond, Le Preromantisme français, 2 vol., Grenoble, 1930; Pierre Trahard, Les maîtres de la sensibilite française au XVIII-e siècle, 4 vol., Paris, 1931 – 3.

20. Vezi o excelentă trecere în revistă a studiilor privind această problemă în articolul lui Sigmund Skard, The Use of Color în Literature în Proceedings of the American Philosophical Society, XC (nr. 3, iulie 1946), pp. 163 – 249. Bibliografia, care însumează 1183 titluri, include şi o bogată literatură asupra sentimentului peisajului.

21. Balzac, Cousine Bette, cap. 9.

22. Gellert, scrisoare către contele Hans Moritz von Brühl, datată 3 aprilie 1755 (în biblioteca Universităţii Yale).

23. Samuel Johnson, Prayers and Meditations, Letters to Miss Boothby etc.

24. Cf. prima versiune a teoriei lui Dilthey despre tipuri în Die drei Grundformen der Sistems in der ersten Half te des 19. Jahrhunderts, Archiv filr Geschichte der Philosophic, XI (1898), pp. 557 – 586 (reprodus în Gesammelte Schriften, Leipzig, 1925, vol. IV, pp. 528 – 554). Versiuni ulterioare în articolul Das Wesen der Philosophic în culegerea Die Kultur der Gegenwart (îngrijită de Paul Hinneberg) (Teii I, Abteilung VI, Sistematische Philosophie, Berlin 1907, pp. 1 – 72: reprodus în Gesammelte Schriften, vol. V, Partea I, pp. 339 – 416), şi articolul Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbil-dung în den philosophischen Sistemfen, în culegerea Weltanschauung, Philosophic,

Religion (îngrijitor Max Frischeisen-Kohler) Berlin, 1911, pp. 3 – 54 (reprodus în Gesammelte Schrijten, vol. VIII, pp. 75 – 120).

25. Herman Nohl, Die Weltanschauungen der Malerei, Jena, 1908; Ty-pische Kunsistile în Dichtung und Musik, Jena, 1915.

26. Unger în Weltanschauung und Dichtung, vezi Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte, p. 77 şi urm.

27. O. Walzel, Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk, Berlin-Babelsberg, 1923, p. 77 şi urm.

28. H.W. Eppelsheimer, Das Renaissanceproblem, în Deutsche Viertel-jahrschrift filr Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, II (1933), p. 497.

29. H.A. Korff, Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwick-lung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, 4 vol., Leipzig, 1923 – 53; Herbert Cysarz, Erfahrung und Idee, Viena, 1921; Deutsche Barockdichtung, Leipzig, 1924; Literaturgeschichte als Geistes-wissenschajt, Halle, 1926; Von Schiller bis Nietzsche, Halle, 1928; Schiller, Halle, 1934; Max Deutschbein, Das Wesen des Romantischen, Goethen, 1921; George Stefansky, Das Wesen der deutschen Romantik, Stuttgart, 1923; Paul Meissner, Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks, Berlin, 1934.

30. Ernst Cassirer, Freiheit und Form, Berlin, 1922; Idee und Gestalt, Berlin, 1921. Vezi Cysarz, op. cit.

31. B. Croce, La poesia di Dante, Bari, 1920.

32. B. Croce, Goethe. (on una scelta di liriche nuovamente tradotte, Bari, 1946; pp. 116 – 117.

Capitolul 11 Literatura şi celelalte arte

1. Emile Legouis, Edmund Spenser, Paris, 1923; Elizabeth W. Man-waring, Italian Landscape în Eighteenth-Century, New York, 1925; Sir Sidney Colvin, John Keats, Londra, 1917.

2. Stephen A. Larrabee, English Bards and Grecian Marbles: The Relationship between Sculpture and Poetry especially in the Romantic Period, New York, 1943.

3. Albert Thibaudet, La Poésie de Stéphane Mallarmé, Paris, 1926.

4. Cf. Bibliografia capitolului de faţă, secţia I.

5. Vezi Bruce Pattison, Music and Poetry of the English Renaissance, Londra, 1948: Germaine Bontoux. La Chanson en

Angleterre au temps d'Elizabeth, Paris, 1938; Miles M. Kastendieck, England's Musical Poet: Thomas Campion, New York, 1938; John Hollander, The Untuning of the Sky, Princeton, 1961.

6. Erwin Panofsky, Studies în Iconology, New York, 1939, lucrare reeditată în 1962, şi Meaning in the Visual Arts, Garden City, New York, 1955. Cf., de asemenea, publicaţiile Institutului Warburg şi lucrările lui Fritz Saxl, Edgar Wind ş.a. Există multe lucrări

NOTE 377

despre prezentarea picturală (pe vase) a epopeilor lui Homer şi a tragediilor greceşti, de pildă, Carl Robert, Bild und Lied, Berlin, 1881; Louis Sechan, Études sur la tragedie grecque dans şes rapports avec la ceramique, Paris, 1926.

7. Larrabee, loc. cit., p. 87. Un studiu mai amplu, de R. Wellek, într-o recenzie publicată în Philological Quarterly, XXIII (1944), pp. 382 – 383.

8. W.G. Howard, Ut Pictura Poesis, în PMLA, XXIV (1909), pp. 40 – 123; Cicely Davies, Ut Pictura Poesis, în Modern Language Review, XXX (1935), pp. 159 – 169; Rensselaer W. Lee, Ut Pictura Poesis; The Humanistic Theory of Painting, în Art Bulletin, XXII (1940), pp. 197 – 269; Jean H. Hagstrum, The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray, Chicago, 1958.

9. În studiul ei Jacobean Drama, Londra, 1936, Una Ellis-Fermor face o amănunţită „analiză muzicală" a comediei Volporee de Ben Jon-son, iar în culegerea Elizabethan Studies and Other Essays în Honor of George C. Reynolds, (Boulder, Colorado, 1945, pp. 185 – 191) George R. Kerriodle, care semnează studiul The Symphonic Form of king Lear, a încercat să stabilească forma simfonică a Regelui Lear.

10. Cf. Erwin Panofsky, The Neoplatonic Movement and Michelangelo, în Studies în Iconology, New York, 1939, p. 171 şi urm.

11. Charles de Tolnay, Pierre Bruegel l'Ancien, 2 vol., Bruxelles, 1935; vezi de asemenea Die Zeichnungen Peter Breugels, München, 1925; „critica lui Carl Neumann în Deutsche Vierteljahrschrift, IV (1926), p. 308 şi urm.

12. Cf. capitolul precedent Literatura şi ideile.

13. Benedetto Croce, Estetica come scienza dell'espresione e lingvistica generale, Palermo, 1902; ediţia a X-a revăzută.

14. John Dewey, Art As Experience, New York, 1934, p. 212.

15. T.M. Greene, The Arts and the Art of Criticism, Princeton,

1940, p. 213 şi urm., mai ales pp. 221 – 226; John Dewey, op. cit., pp. 175 şi urm., 218 şi urm. Argumente împotriva folosirii noţiunii de ritm pentru artele plastice se găsesc în Ernst Neumann, Untersuchvngen zur psychologic und Aesthetik des Rhythmus, Leipzig, 1894; şi în Fritz Medicus, Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste, în culegerea Philosophic der Literaturwis-senschaft (îngrijitor E. Ermatinger), Berlin, 1930, p. 195 şi urm.

16. George David Birkhoff, Aesthetic Measure, Cambridge, Massachusetts 1933.

17. De pildă, în prefaţa lui John Hughes la ediţia lucrării Faerie Queene îngrijită de el (1715) şi în Richard Hurd, Letters on. Chivalry and Romance, 1762.

18. Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes, München, 1923, vol. I, pp. 151, 297, 299, 322, 339.

19. CI articolul lui R. Wellek citat în secţia I a bibliografiei capitolului de faţă, precum şi studiul său The Concept of Baroque în Literary Scholarship, în Journal of Aesthetics and Art Criticism, V (1946), pp. 77 – 108. Ele cuprind numeroase exemple concrete şi trimiteri la alte studii care tratează problema.

20. H. Wolfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München, 1915.

21. Vezi Hanna Levy, Henri Wolfflin, Să theorie. Şes predecesseurs Rottweil, 1936 (teză de doctorat scrisă la Paris).

22. H. Wolffiin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Eine Revision, în Logos, XXII (1933), pp. 210 – 224 (reprodus în cartea sa Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel, 1941), pp. 18 – 24.

23. O. Walzel, Shakespeares dramatische Baukunst, în Jahrbuch der Shakespearegesellschaft, LII (1916), pp. 3 – 35 (reprodus în Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung, Leipzig, 1926, pp. 302 – 325).

24. Ibid., (Berlin 1917), în special Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Wildpark-Potsdam 1923, pp. 265 şi urm. şi 282 şi urm.

25. Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Ifnendlichkeit, München, 1922, Vezi şi criticile ce i s-au adus de Martin Schütze, Academic Illusions, Chicago, 1933.

26. Cf. Christopher Hussey, The Picturesque: Studies in a Point

of View, Londra, 1927, p. 5.

27. Jakob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance în Italien (ed. W.W. Kaegi), Berna, 1943, p. 370.

28. O analiză competentă a acestor teorii, la Pitirim Sorokin, Social and Cultural Dynamics, vol. I, Cincinanţi, 1937. Cf. şi W. Passarge, Die Philosophic der Kunstgeschichte in der Gegenwart, Berlin, 1930.

29. E. Legouis şi L. Cazamian, Histoire de la littérature anglaise, Paris, 1924, p. 279.

INTRODUCERE LA PARTEA A IV-A

1. Vezi Sidney Lee, The Place of English Literature in the Modern University, Londra, 1913 (reprodus în culegerea Elizabethan and Other Essays, Londra 1929, p. 7).

2. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia a III-a.

3. De pildă, Oskar Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin, 1917; Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Potsdam, 1923; Das Wortkunstwerk, Leipzig, 1926.

4. În ceea ce priveşte mişcarea din Rusia, vezi Victor Erlich, Russian Formalism, Haga, 1955.

5. Cf. În special William Empson, Seven Types of Ambiguity, Londra, 1930 şi reeditată în „Penguin Books", 1962; F.R. Leavis, New Bearings in English Poetry, Londra, 1932: Geoffrey Tillotson, On the Poetry of Pope, 1938.

6. Vezi bibliografia capitolului de faţă, secţia a IV-a.

NOTE 379

7. L.C. Knights, How many Children had Lady Macbeth? Londra, 1933, pp. 15 – 54 (reprodus în Explorations, Londra, 1946, pp. 15 – 54), pledează elocvent împotriva confundării dramei eu viaţa. Lucrările lui E.E. Stoll, L.L. Schiicking şi ale altora au subliniat în mod deosebit – rolul convenţiei şi distanţarea de viaţă în dramă.

8. Lucrările lui Joseph Warren Beach şi cartea lui Percy Lubbock The Cină of Fiction, Londra, 1921 sunt remarcabile. În U.R.S.S. studiul lui Viktor Şklovski o teorii prozi, 1925 şi numeroase lucrări de V.V. Vinogradov şi B.M. Eihenbaum folosesc în studiul romanului metoda formalistă.

9. Jan Mukarovsky, Introducere la Mâchuv Măj, Praga, 1928, pp. IV-VI.

10. Cf. „Nici acţiunea propriu-zisă, nici personajele unui roman

nu pot fi rezumate… acţiunea şi personajele nu sunt clare decât ca precipitate ale memoriei; totuşi, valenţă emotivă au numai în soluţie" (C. H. Rickword, A Note on Fiction, în culegerea Toward Standards of Criticism, apărută sub îngrijirea lui F.R. Leavis, Londra, 1935, p. 33).

Capitolul 12

Modul de existenţă al operei literare

1. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia I.

2. Ernest Fenollosa, The Chinese Written Character as a Medium for Poetry, New York, 1936; Margaret Church, The First English Pattern Poems, în PMLA, LXI (1946), pp. 636 – 650; A.L. Korn, Puttenham and the Oriental Pattern Poem, în Comparative Literature, IV (1954), pp. 289 – 303.

3. Cf. Alfred Einstein, Augenmusik im Madrigal, în Zeitschrijt der internationalen Musikgesellschaft, XIV (1912), pp. 8 – 21.

4. I.A. Richards, Principles of Literary Criticism, Londra, 1924, pp. 125, 248. Cf. Practical Criticism, Londra, 1929, p. 349.

5. Richards, Principles, pp. 225 – 227.

6. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia a IV-a.

7. Exemplele sunt împrumutate din articolul lui Walzel menţionat în bibliografia acestui capitol, secţia a IV-a.

8. După cum spune J.E. Spingam, „Scopul poetului trebuie judecat prin prisma artei creatoare, adică prin prisma poemului însuşi" (The New Criticism, Criticism and America, New York, 1924, pp. 24 – 25).

9. E.M. Tillyard şi C.S. Lewis, The Personal Heresy: A Controversy, Londra, 1934; E.M. Tillyard, Milton, Londra, 1930, p. 237.

10. Pierre Audiat, în Biographic de l'oeuvre littéraire, Paris, 1925, a < susţinut că opera \iterara „reprezintă o perioadă din viaţa scriitorului" şi în consecinţă s-a încurcat tocmai în asemenea speculaţii absurde şi absolut inutile.

11. Jan Mukarovsky, L'art comme fait semiologique, în Actes du hui-tieme congres international de philosophie a Praque, Praga, 1936, pp. 1065 – 1072.

12. Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Halle, 1931.

13. Mai ales în de Saussure, Cours de lingvistique générale, Paris, 1916.

14. Cf. E. Husserl, Cartezianische Meditationen und Pariser

Vorträge, Haga, 1950, p. 83.

15. Cf. nota 7 la introducerea părţii a IV-a.

16. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia a II-a.

17. Cf. Louis Teeter, Scholarship and the Art of Criticism, în ELH, V (1938), pp. 173 – 193.

18. Cf. Ernst Troeltsch, Historiography, în Hastings' Encyclopaedia of Religion and Ethics, Edinburgh, 1913, vol. VI, p. 722.

19. Acest termen este folosit şi de Ortega y Gasset, dar într-un sens diferit.

Capitolul 13 Eufonia, ritmul şi metrul

1. Birkhoff, Aesthetic Measure, Cambridge, Massachusetts, 1933.

2. Cuvântul rus instrumentovka este o traducere a termenului instrumentation folosit de René Ghil în studiul său Trăite du verbe, Paris, 1886. În acest's. udiu el consideră că terinenul trebuie aplicat cu prioritate la poezie (cf. p. 18). Mai târziu, Ghil a corespondat cu Valeri Briusov, poetul simbolist rus. (Cf. Lettres de René Ghil, Paris, 1935, pp. 13 – 16, 18 – 20).

3. Vezi lucrarea experimentală a lui Carl Stumpf, Die Sprachlaute, Berlin, 1926, mai ales p. 38 şi urm.

4. W.J. Bate, The Stylistic Development of John Keats, New York, 1945.

5. Osip Brik, Zvukovie povtori, în culegerea Poetika, St. Petersburg. 1919.

6. Henry Lanz, The Physical Basis of Rime, Palo Alto, 1931.

7. W.K. Wimsatt, One Relation of Rhyme to Reason, în Modern Language Quarterly, V (1944), pp. 323 – 338 (reprodus în The Verbal Icon, Lexington, Kentucky, 1954, pp. 153 – 166).

8. H.C. Wyld, Studies in English Rhymes from Surrey to Pope, Londra, 1923. Vezi şi Frederick Ness, The Use of Rhyme în Shakespeare's Plays, New York, 1941.

9. V. Jirmunski, Rifma, ce istoria i teoria, Petrograd, 3923; Valeri Briusov, O rifme, în Peceat i revoluţia, 1924 (I, pp. 114 – 123) recenzează cartea lui Jirmunski şi sugerează studierea a numeroase alte probleme în legătură cu rima. Un început modest pe drumul cel bun îl constituie lucrarea lui Charles F. Richardson, A Study of English Rhyme, Hanover, New Hampshire, 1909.

10. Wolfgang Kayser, Die Klangmalerei bei Harsdorffer, Leipzig, 1932 („Palaestra", nr. 179); I.A. Richards, Practical Criticism, Londra,

1929, pp. 232 – 233.

11. J.C. Ransom, The World's Body, New York, 1933, pp. 95 – 97. Am putea totuşi arăta că schimbarea făcută de Ransom este numai aparent uşoară, înlocuind, în murmuring, pe în cu el distrugem repetiţia „m-m" scoţând astfel cuvântul innumerable din tiparul sonor în care a fost inclus. Luat separat, innumerable este, desigur, absolut ineficace din punct de vedere onomatopeic.

12. M. Grammont, Le Vers français, şes moyens d'expression, son harmonie, Paris, 1913.

13. René Étiemble, Le Sonnet des Voyelles, în Revue de littérature comparée, XIX (1939), pp. 235 – 261, discută numeroasele anticipaţii care se găsesc în A.W. Schlegel şi alţii.

14. Albert Wellek, Der Sprachgeist als Doppelempfinder, în Zeitschrift jur Ästhetik, XXV (1931), pp. 226 – 262.

15. Cf. Stumpf, citat mai sus în nota 3, şi Wolfgang Kohler, Akustische Untersuchungen, în Zeitschrift für Psychologie, LIV (1910), pp. 241289, LVIII (1911), pp. 59 – 140, LXIV (1913), pp. 92 – 105, LXXII (1915), pp. 1-192. Roman Jakobson, Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lauigesetze, Upsala, 1941, sprijină aceste rezultate cu exemple luate din limbajul copiilor şi al persoanelor lovite de afazie.

16. Cf., de pildă, E.M. Hombostel, Lăut und Sinn, în culegerea Festschrift Meinhof, Hamburg, 1927, pp. 329 – 348; Heinz Werner, Grund-fragen der Sprachphysiognomik, Leipzig, 1932. Katherine M. Wilson, Sound and Meaning in English Poetry, Londra, 1930, este un studiu general despre metrică şi tiparele sonore.

17. Studii recente utile sunt: A.W. de Groot, Der Rhythmus, în Neo-philologus, XVII (1932), pp. 81 – 100, 177 – 197, 241 – 265; şi Dietrich Sekel, Hölderlins Sprachrhythmus, Leipzig, 1937 („Palaestra" nr. 207), o carte care examinează în general problemele în legătură cu ritmul şi conţine o bibliografie completă.

18. De pildă, în W.K. Wimsatt, The Prose Style of Samuel Johnson, New Haven, 1941, pp. 5 – 8.

19. Joshua Steele, Prosodia Rationalis, or an Essay towards Establishing the Melody and Measure of Speech, Londra, 1775.

20. Keluard Sievers, Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg, 1912; Ottmar Rutz, Musik, Wort und Kdrper als Geniitsausdruck, Leipzig, 1911; Sprache, Gesang und Korperhaltung, München, 1911; Mensch-heitstypen und Kunst, Jena, 1921; Günther

Ipsen şi Fritz Karg, Schallanalytische Versuche, Heidelberg, 1938, enumera cercetările consacrate acestei probleme.

21. O. Walzel, Gehalt und Gestalt im dichlerischen Kunstwerk, Potsdam, 1923, pp. 96 – 105, 391 – 394. Gustav Becking, Der musikalische Rhythmus als Erkenninisquelle, Augsburg, 1923, constituie o încercare vrednică de admiraţie, dar fantastică, de a aplica teoriile lui Sievers.

22. W.M. Patterson, The Rhythm of Prose, New York, 1916.

23. G. Saintsbury, A History of English Prose Rhythm, Londra, 1913.

24. Oliver Elton, English Prose Numbers, în culegerea A Sheaf of Papers, Londra, 1922; Morris W. Croll, The Cadence of English Oratorical Prose, în Studies în Philology, XVI (1919), pp. 1 – 55.

25. B. Tomaşevski, Ritm prozi (po Pikovei Dame) în o stihe. Staţi, Leningrad, 1929.

26. Eduard Norden, Die antike Kunst prosa, Leipzig, 1898, 2 vol., este o carte clasică. Vezi, de asemenea, Albert de Groot, A Handbook of Antique Prose Rhythm, Groningen, 1919.

27. Vezi William K. Wimsatt, The Prose Style of Samuel Johnson, New Haven, 1941.

28. G. Saintsbury, History of English Prosody, 3 vol., Londra, 1906 – 1910.

29. Bliss Perry, A Study of Poetry, Londra, 1920, p. 145.

30. T.S. Omond, English Metrists, Oxford, 1921; Pallister Barkas, A Critique of Modern English Prosody, Halle, 1934 (Studien zur engli-schen Philologie, ed. Morsbach şi Hecht, LXXXII).

31. Vezi în special M.W. Croll, Music and Metrics, în Studies în Philology, XX (1923), pp. 388 – 394; G.R. Stewart, Jun., The Technique of English Verse, New York, 1930.

32. Această transpunere este luată din Morris W. Croll, The Rhythm of English Verse (articol litografiat, Princeton, 1929), p. 8. Înlocuirea unui accent primar cu o pauză face ca lectura să pară foarte artificială.

33. Cea mai amănunţită lucrare teoretică, ilus rată cu sute de exemple, este William Thomson, The Rhythm of Speech, Glasgow, 1923. Un recent şi subtil exponent al acestui punct de vedere este John C. Pope, The Rhythm of Beowulf, New Haven, 1942.

34. De pildă, Donald Stauffer, the nature of Poetry, New York,

1946, pp. 203 – 204.

35. George R. Stewart, Jun., Modern Metrical Technique as Illustrated by Ballad Meter (1700 – 1920), New York, 1922.

36. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia a III-a, pct. 2.

37. W.L. Schramm, University of Iowa Studies, Series on Aims and Progress of Research, nr. 46, Iowa City, Iowa, 1935.

38. Cf. pagina de titlu a cărţii lui Henry Lanz, The Physical Basis of Rime, Stanford Press, 1931.

39. Vittorio Benussi, Psychologic der Zeitauffassung, Heidelberg, 1913, p. 215 şi urm.

40. G.R. Stewart, The Technique of English Verse, New York, 1930, p. 3.

41. Saran, Deutsche Verslehre, loc. cit., p. 1; Verrier, Essai… vol. I, p. IX.

42. Stewart s-a văzut nevoit să introducă noţiunea de „frază" care implică înţelegerea sensului.

43. Cf. bibliografia şi Victor Erlich, Russian Formalism, Haga, 1955.

44. Jan Mukarovsky, Intonation comme facteur de rythme poétique, în Archives neerlandaises de phonétique experimentale, VII-IX (1933), pp. 153 – 165.

45. Eduard Fraenkel, Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers, Berlin, 1928.

46. Începuturi se găsesc în Albert H. Licklider, Chapters on the Metric of the Chaucerian Tradition, Baltimore, 1910.

47. A. Meillet, Les Origines indo-européennes des metres grecs, Paris, 1923.

48. Roman Jakobson, Vber den Versbau der serbokroatischen Volksepen, în Archives neerlandaises de phonétique experimentale, VII-IX (1933), pp. 135 – 153.

49. În lucrarea Thomas Campion and the Art of English Poetry, Dublin, 1913, Thomas MacDonagh face o distincţie între versul melodic, cel oratoric şi cel recitativ.

50. Boris E. Eihenbaum, Melodika liriceskovo stiha, St. Petersburg, 1922.

51. Vezi criticile aduse lui Eihenbaum în cartea lui Viktor Jirmunski Voprosî teorii literaturi, Leningrad, 1928.

Capitolul 14 Stilul şi stilistica

1. F.W. Bateson, English Poetry and the English Language, Oxford, 1934, p. VI.

2. K. Vossler, Gesammelte Aujsătze zur Sprachphilosophie, Miinenen, 1923, p. 37.

3. Vossler, Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwickinng, Heidelberg, 1913 (ediţie nouă, sub titlul Frankreichs Kultur una Soroche, 1929); Viktor Vinogradov, lazik Puşkina, Moscova, 1935.

4. Acestea sunt rezultatele meticuloaselor cercetări făcute de P. Verrier şi publicate în Essai sur les principes de la metrique anglaise, Paris, 1909 – 1910, vol. I, p. 113.

5. A.H. King, The Language of Satirized Characters în Poetaster: a Socio-Stylistic Analysis, 1597 – 1602, în Lund Studies in English, vol. X, Lund, 1941; William Franz, Shakespearegrammatik, Halle, 1898 – 1900 (ediţie nouă Heidelberg, 1924); Lazare Sainean, La Lan-que de Rabelais, 2 vol., Paris, 1922 – 1923. Pentru o bibliografie completă, vezi Guerlin de Guer, La Langue des écrivains, în culegerea OM en sont les études de Français? (apărută sub îngrijirea lui A. Dauzat), Paris, 1935, pp. 227 – 337.

6. Cf. bibliograf ia-capitolului, secţia I.

7. Din poemul Edwin Morris de Alfred Tennyson, citat după H.C. Wyld, Some A'Spects of the Diction of English Poetry, Oxford, 1933. O analiză cu un pronunţat caracter istoric a acestei probleme găsim în prefaţa lucrării lui Geoffrey Tillotson, Essays în Criticism and Research, Cambridge, 1942.

8. To His Coy Mistress de Andrew Marvell.

9. Louis Teeter, Scholarship and the Art of Criticism, în ELH, V (1938), p. 183.

10. Charles Bally, Trăite de la stylistique franc. aise, Heidelberg, 1909 şi Leo Spitzer, cel puţin în studiile sale mai vechi, au identificat stilistica cu sintaxa. Vezi Vber syntaktische Methoden auf romanischem Gebiet, în Die neueren Sprachen, XXV (1919), pp. 338.

11. Despre „stilul nobil", cf. Matthew Arnold, Ore Translating Homer şi G. Saintsbury, Shakespeare and the Grand Style, Milton and the Grand Style, şi Dante and the Grand Style, în Collected Essays and Papers, vol. III, Londra, 1923.

12. Friedrich Kainz, Hohere Wirkungsgestalten des sprachlichen Ausdrucks im Deutschen, în Zeitschrift tur Ästhetik, XXVIII (1934), pp.

305 – 357.

13. Wimsatt, op. cit., p. 12.

14. Wilhelm Schneider, Ausdruckswerte der deutschen Sprache: Eine Stilkunde, Leipzig, 1931, p. 21.

15. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia a V-a.

16. Cf. introducerea lui Morris W. Croll la Euphues de Lyly, ediţie îngrijită de Harry demons, Londra, 1916.

17. Cf. Henry, C. Wyld, Spenser's Diction and Style, Londra, 1930; B.R. McElderry, Jun., Archaism and Inovation in Spenser's Poetic Diction, în PMLA, XLVII (1932), pp. 144 – 170; Herbert W. Sugden, The Grammar of Spenser's Faine Queene, Philadelphia, 1936.

18. Cf. Austin Warren, Instress of Inscape, în culegerea omagială Gerard Manley Hopkins, By the Kenyan Critics, Norfolk, Connecticut, 1945, pp. 72 – 88, şi în Rage for Order, Chicago, 1948, pp. 52 – 65.

19. J.M. Robertson, The Shakespeare Canon, 4 vol., Londra, 1922 – 1932.

20. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia a II-a.

21. Joséphine Miles, The Sweet and Lovely Language, în culegerea omagială Gerard Manley Hopkins. By the Kenyan Critics, Norfolk, Connecticut, 1945, pp. 55 – 71.

22. Geoffrey Tillotson, Essays în Criticism and Research, Cambridge, 1942, p. 84.

23. Friedrich Gundolf, Goethe, Berlin, 1915.

24. Herman Nohl, Die Kunsistile în Dichtung und Musik, Jena, 1915, şi Stil und Weltanschauung, Jena, 1920.

25. Motiv und Wort, Studien zur Literaturund Sprachpsychologie, Hans Sperber, Motiv und Wort bei Gustau Meyrink, Leo Spitzer, Die groteske Gestaltungsund Sprachkunst Christian Morgenstems, Leipzig, 1918; Josef Korner, Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme, München, 1921. Vezi şi Josef Korner, Erlebnis-Motiv-Stoff, în culegerea Vom Geiste neuer Literaturi orschung: Festschrift für Oskar Walzel, Wildpark-Potsdam, 1924, pp. 80 – 89; Leo Spitzer, Studien zu Henri Barbusse, Bonn, 1920.

26. Leo Spitzer, Zu Charles Peguys Stil, îl Vom Geiste neuer Litera-turforschung: Festschrift für Oskar Wolze! Wildpark-Potsdam, 1924, pp. 162 – 183 (reprodus în Stilstudien, loc. cit., vol. II, pp. 301 – 364; Der Unanimismus Jules Remains im Spiegel seiner Sprache, în Archivum Romanicum, VIII, 1924), pp. 59 – 123 (reprodus în

Stil-studien, loc. cit., II, pp. 208 – 300), Despre Morgenstern, vezi mai sus nota 24.

27. Spitzer, Die Wortbildung als stilistisches Mittel (bei Rabelais), Halle, 1910; Pseudoobjektive Motivierung bei Charles-Louis Philippe, în Zeitschrift jur franzăsische Sprache und Literatur, XLVI (1923), pp, 659 – 685 (reprodus în Stilstudien, loc. cit., vol. II, pp. 166 – 207).

28. Spitzer, Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken, în Neue Jahrbiicher fur Wissenschaft und Jugendabildung, VI (1930), pp. 632 – 651 (reprodus în Romanische Stilund Literaturstudien, Marburg, 1931, vol. I); vezi şi Wortkunst und Sprachwissenschaft, în Germanisch-romanische Monatsschrift, XIII (1925), pp. 169 – 186 (retipărit în Stilstudien, loc. cit., vol. II, pp. 498 – 536); Lingvistics and Literary History, în Lingvistics and Literary History, Princeton, 1948, pp. 1 – 40.

29. Din Comparative Literature X (1958), 371. Vezi articolul meu Leo Spitzer (1887 – 1960), în Comparative Literature, XII (1960), pp. 310 – 334. Cu o bibliografie completă a numeroaselor lucrări ale lui Spitzer.

30. De pildă, Fritz Strich, Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhun-derts, în Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, Franz Muncker… dargebracht, München, 1916, pp. 21 – 53, şi în special, p. 37.

31. Vezi excelentul eseu al lui Morris W. Croll, The Baroque Style în Prose, în Studies in English Philology: A Miscellany în Honor of F. Klaeber, Minneapolis, 1929, pp, 427 – 456; de asemenea George Williamson, The Senecan Ambele, Chicago, 1951.

32. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia a IV-a.

33. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia a IV-a.

Capitolul 15 Imaginea, metafora, simbolul, mitul

1. Max Eastman, The Literary Mind în an Age of Science, New York, 1931, p. 165.

2. Despre „tipurile de exprimare" vezi Charles Morris, Signs, Languages and Behaviour, New York, 1946, p. 123 şi urm. Morris distinge douăsprezece tipuri de „exprimare", dintre care cele corespunzătoare capitolului nostru – şi celor patru termeni pe careţi discutăm – sunt exprimarea „fictivă" (lumea romanului), cea „mitologică" şi cea „poetică".

25 – c. 278

3. Termenii monosemn şi plurisemn sunt folosiţi de Philip Wheelwright, în The Semantics of Poetry, în Kenyan Review, II (1940), pp. 263 – 283. Plurisemnul este „reflexiv din punct de vedere semantic în sensul că el este o parte componentă a înţelesului său. Cu alte cuvinte, plurisemnul, simbolul poetic, nu este numai utilizat, ci şi apreciat; valoarea lui nu este în întregime instrumentală, ci şi, în mare măsură, estetică, intrinsecă".

4. Vezi E.G. Boring, Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology, New York, 1942; June Downey, Creative Imagination: Studies in the Psychology of Literature, New York, 1929; Jean-Paul Sartre, IS Imagination, Paris, 1936.

5. I.A. Richards, Principles of Literary Criticism, Londra, 1924, capitolul XVI, „The Analysis of a Poem".

6. Ezra Pound, Pavannes and Divisions, New York, 1918; T.S. Eliot, Dante, în Selected Essays, New York, 1932, p. 204; Eliot, A Note on the Verse of John Milton, în Essays and Studies by Members of the English Association, XXI, Oxford, 1936, p. 34.

7. „Psihologia modernă ne-a învăţat că aceste două sensuri ale termenului – «imagine» se suprapun. Am putea spune că fiecare imagine mintală spontană este, în oarecare măsură, simbolică". Charles Baudoin, Psychoanalysis and Aesthetics, New York, 1924, p. 28.

8. J.M. Murry, Metaphor, în Countries of the Mind, seria a doua, Londra, 1931, pp. 1-16; L. MacNeice, Modern Poetry, New York, 1938, p. 113.

9. Un studiu admirabil despre o mişcare literară şi influenţa ei asupra alteia este René Taupin, L'Influence du symbolisme français sur la poésie americaine… Paris, 1929.

10. Pentru terminologia folosită aici, vezi Craig la Driere, The American Bookman, I (1944), pp. 103 – 104.

13. S.T. Coleridge, The Statesman's Manual: Complete Works (ediţie îngrijită de Shedd), New York, 1853, vol. I, pp. 437 – 438. Cel care a făcut pentru prima dată o distincţie clară între simbol şi alegorie a fost Goethe. Vezi Curt Richard Müller, Die geschichtlichen Vo-raussetzungen des Symbolbegriffs în Goethes Kunstanschauung, Leipzig, 1937.

12. J.H. Wicksteed, Blake's Innocence and Experience… Londra, 1928, p. 23; W.B. Yeats, Essays, Londra, 1924, p. 95 şi urm., despre

„simbolurile predominante" în poezia lui Shelley. Când devin metaforele simboluri? a) Când „vehiculul" metaforei este concret-senzorial, ca mielul. Crucea nu este o metaforă, ci un simbol metonimic reprezentându-l pe Hristos oare a murit pe cruce, la fel cum sunt şi grătarul Sf. Laurenţiu şi roata Sf. Ecaterina, sau reprezentând suferinţa, în care caz instrumentul exprima ceea ce face, adică efectul acţiunii sale. b) Când metafora se repetă şi este esenţială, ca la Crashaw, Yeats şi Eliot. Evoluţia normală este transformarea imaginilor în metafore şi a metaforelor în simboluri, ca la Henry James.

13. „Eterodoxia lui Blake, spune M.O. Percival (în lucrarea Blake's Circle of Destiny, New York, 1938, p. 1), a fost la fel de tradiţională ca şi ortodoxia lui Dante". Mark Schorer (în lucrarea William Blake, New York, 1946, p. 23) spune: „Blake, ca şi Yeats, a găsit un sprijin metaforic pentru teoria lui dialectică în... sistemul de corespondenţe al lui Swedenborg şi Boehme, în căutările analogice ale cabaliştilor şi în alchimia lui Paracelsus şi Agrippa".

14. Vezi comentariile lui Cleanth Brooks despre Robert Frost în Modern Poetry and the Tradition, Chapel Hill, 1939, p. 110 şi urm.

15. Vezi Njetzsche, Die Geburt der Trag Odie, Leipzig, 1872.

16. Pentru un grup reprezentativ de definiţii, vezi Lord Raglan, The Hero... Londra, 1937.

17. Vezi Fritz Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner, 2 vol., Berlin, 1910.

18. S.H. Hooke, Myth and Ritual, Oxford, 1933; J.A. Stewart, The Myths oi Plato, Londra, 1905; Ernst Cassirer, Philosophie der symbo-lischen Formen, vol. II, Dos mythische Denken, Berlin, 1925, p. 271 şi urm.

19. Georges Sorel, Reflexions sur la violence, Paris, 1908; Reinhold Niebuhr, The Truth Value of Myths, in the nature of Religious Experience... New York 1937.

20. Cf. În special R.M. Guastalla, Le Mythe et le livre: essai sur l'origine de la littérature, Paris, 1940.

21. Vezi Donald Davidson, Yeats and the Centaur, în Southern Review, VII (1941), pp. 510 – 516.

22. Arthur Machen, Hieroglyphics, Londra, 1923, susţine cu abilitate (deşi netehnic şi într-un mod foarte romantic) ideea că religia (adică mitul şi ritualul) constituie singurul climat în care poezia (adică simbolismul, contemplaţia estetică) poate respira şi se poate dezvolta.

23. Vechea clasificare clasică a ornamentelor acustice şi tropilor este cea făcută de Quintilian în De institutione oratoria. În legătură cu clasificarea cea mai minuţioasă din epoca elizabetană vezi Put-tenham, Arte of English Poésie (ediţie îngrijită de Willcock şi Walker), Cambridge, 1936.

24. Karl Bühler, Sprachtheorie, Jena, 1934, p. 343; Stephen J. Brown, The World of Imagery, p. 149 şi urm.; Roman Jakobson, Randbe-merkungen zur Prosa des Dichters Pasternak, în Slavische Rundschau, VII (1935), pp. 357 – 373.

25. D.S. Mirsky, Walt Whitman: Poet of American Democracy, în Critics Group Dialectics, nr. I, 1937, pp. 11 – 29.

26. G. Campbell, Philosophy of Rhetoric, Londra, 1776, pp. 321, 326.

27. I.A. Richards, Philosophy of Rhetoric, Londra, 1936, p. 117, numeşte primul tip al lui Campbell „metafora verbală", deoarece este de părere că metafora literară nu este o legătură verbală, ci o tranzacţie între contexte, o analogie între obiecte.

28. Vezi Milman Parry, The Traditional Metaphor în Homer, în Classical Philology, XXVIII (1933), pp. 30 – 43. Parry arată că, procedând anistoric, Aristotel a considerat metaforele lui Homer identice cu acelea ale poeţilor ulteriori; autorul compară „metaforele fixe" ale lui Homer cu acelea ale poeţilor care au scris în limba engleză veche şi (pe o scară ceva mai limitată) cu acelea ale clasicilor englezi de la începutul secolului al XVIII-lea.

29. Vezi C. Bally, Trăite de stylistique française, Heidelberg 1909, vol. I, p. 184 şi urm.: Le language figure. La pp. 194 – 195, Bally, vorbind nu ca teoretician al literaturii, ci ca lingvist, clasifică metaforele astfel: „Images concretes, saisies par l'imagination, images affectives, saisies par une operation intellectuelle…". Cele trei categorii stabilite de el le-aş numi 1) metafora poetică; 2) metafora rituală („fixă"); şi 3) metafora lingvistică (etimologică sau moartă).

30. În legătură cu justificarea metaforei rituale şi a imaginilor de breaslă în stilul lui Milton, vezi C.S. Lewis, Preface to Paradise Lost, Londra, 1942, p. 39 şi urm.

31. Vezi Heinz Werner, Die Urspriinge der Metapher, Leipzig, 1919.

32. Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung. I: Versuch c. iner Mor-phologie der metaphorischen Formen, Marburg, 1927. Îi

vorunter-suchungen zum Symbol, Marburg, 1939.

33. The… Writings of John Hoskyns, ediţie îngrijită de L.B. Osborn, New Haven, 1939, p. 125; George Campbell, Philosophy of Rhetoric, pp. 335 – 337; A. Pope, The Art of Sinking; A. Dion, L'Art d'écrire, Québec, 1911, pp. 111 – 112.

34. Thomas Gibbons, Rhetoric… Londra, 1767, pp. 15 – 16.

35. John Dryden, Essays (ediţie îngrijită de W.P. Ker), Oxford 1900, vol. I, p. 247 (Dedication of The Spanish Friar).

36. Cl. I.A. Richards, Philosophy of Rhetoric, Londra, 1936, pp. 117 – 118: „Se poate face o împărţire foarte generală a metaforelor în metafore care se bazează pe o asemănare directă între cele două elemente, sensul şi vehiculul şi metafore care se bazează pe o atitudine comună pe cai e o putem… adopta faţă de amândouă".

37. Scrierile mai târzii ale lui Shakespeare abundă în figuri de stil care se schimbă rapid, pe care pedagogii mai vechi le-ar fi numit „metafore mixte". S-ar putea zice că Shakespeare gândeşte mai iute decât vorbeşte, spune Wolfgang Clemen, Ştikespeares Bilder, Bonn, 1936, p. 144.

38. H.W. Wells, Poetic Imagery, New York, 1924, p. 127. Pasajul citat este din poemul lui Donne, intitulat The First Anniversary: An Anatomy of the World… versurile 409 – 412.

Wells (op. cit., pp. 136 – 137) citează dintre poeţii la care folosirea „imaginii radicale" este caracteristică pe Donne, pe Webster, pe Marston, pe Chapman, pe Tourneur şi pe Shakespeare, iar dintre poeţii de la sfârşitul secolului al XIX-lea pe George Meredith (al cărui poem Modern Love îl consideră drept., un corp de gândire simbolică neobişnuit de condensat şi interesant") şi pe Francis Thompson.

39. Imagistica din Macbeth este strălucit analizată de Cleanth Brooks în The Naked Babe and the Cloak of Manliness, în The Well Wrought Urn, New York, 1947, pp. 21 – 46.

40. Chiar şi Quintilian, (în de Instituţia oratoria, Cartea VIII, cap. 6) făcea o clasificare fundamentală a tipurilor de metaforă plecând de la distincţia dintre organic şi anorganic. Cele patru tipuri ale lui Quintilian sunt: folosirea unei fiinţe însufleţite în locul alteia; folosirea unui lucru neînsufleţit în locul altuia; folosirea unui lucru neînsufleţit în locul unei fiinţe însufleţite; şi folosirea unei fiinţe însufleţite în locul unui lucru neînsufleţit.

Pongs numeşte primul tip de metaforă Beseeltypus, iar pe cel

de-al doilea, Erfiihitypus. Primul însufleţeşte sau personifică; cel de-al doilea empatizează.

41. În legătură cu comentariul lui Ruskin despre „sofismul antropomorfic", vezi Modern Painters, Londra, 1856, vol. III, partea 4. Exemplele citate exclud comparaţia, deoarece aceasta nu amestecă faptele naturale cu evaluarea emoţională.

Despre ereziile polare ale antropomorfismului şi simbolismului, vezi excelenta lucrare a lui M.T.L. Penido, Le Râie de Vanalogie en théologie dogmatique, Paris, 1931, p. 197 şi urm.

42. M.A. Ewer, Survey of Mystical Symbolism, Londra, 1933, pp. 164 – 166.

43. Vossler, Spengler, T.E. Hulme (Speculations, Londra, 1924) precum" şi Yeats şi Pongs au fost stimulaţi de cartea lui Wilhelm Worrin-ger, Abstraktion und Einfuhlung, Berlin, 1908.

Primul nostru citat este luat din admirabilul studiu al lui Joseph Frank, Spaţial Form în Modern Literature, în Sewanee Review, LIII (1945), p. 645; al doilea, din Spengler, care îl citează pe Worringer în analiza pe care o face culturii magice, Untergang des Abendlandes, 1923, vol. I, p. 249 şi urm.

44. Cf. Ernest Kris, Approaches to Art, în culegerea Psychoanalysis Today (apărută sub îngrijirea lui S. Lorand), New York, 1944, pp. 360 – 362.

45. W.B. Yeats, Autobiography, New York, 1938, pp. 161, 219 – 225.

46. K. Vossler, Geist und Kultur in der Sprache, Heidelberg, 1925, p. 4. Karl Vossler observă, pe bună dreptate, că magicianul şi misticul sunt tipuri permanente care se opun unul altuia. „Între magie, care foloseşte limba ca un instrument, căutând ca prin ea să supună cât mai multe lucruri, şi chiar şi pe Dumnezeu, şi misticism, care depreciază, nimiceşte şi respinge orice forme, există un permanent conflict".

47. H. Pongs, Das Bilă, vol. I, p. 296.

48. Emily Dickinson, Collected Poems, Boston, 1937, pp. 161; cf. de asemenea p. 38 (7 laughed a wooden laugh) şi p. 215 (A clock stopped – not the mantel's).

49. Despre semnificaţia Bizanţului, vezi Yeats, A Vision, Londra, 1933, pp. 279 – 281.

50. Herman Nohl, Stil und Weltanschauung, Jena, 1920.

51. Cf. Emile Cailliet, Symbolisme et âmes primitives, Paris, 1936, în care se acceptă cu remarcabilă seninătate şi lipsă de discernământ critic echivalenţa dintre spiritul prelogic al popoarelor primitive şi obiectivele poeţilor simbolişti.

52. MacNeice, op. cit., p. 111.

53. Vezi Harold Rosenberg, Myth and Poem, în Symposium, II (1931), p. 179 şi urm.

54. Gladys Wade, Thomas Traherne, Princeton, 1944, pp. 26 – 37. Vezi analiza critică a lucrării făcută de E.N.S. Thompson, în Philological Quarterly, XXIII (1944), pp. 3 83 – 384.

55. Samuel Johnson, Lives of the Poets, „Thomson".

În legătură cu această problemă şi cu exemplele pe care le citǎm, vezi pătrunzătorul studiu Analysis of Imagery semnat de L.H. Hornstein, în PMLA, LVII (1942), pp. 638 – 653.

56. Mario Praz, English Studies, XVIII (1936), pp. 177 – 181, face o critică plină de spirit a lucrării Carolinei Spurgeon, Shakespeare's Imagery and What It Tell Us (Cambridge, 1935) şi mai ales a primei părţi a acesteia, The Revelation of the Man, care comite „eroarea de a încerca să deducă… din imaginile lui Shakespeare, simţirile, gusturile şi interesele lui" şi pe bună dreptate îl laudă pe Clemen (a cărui carte a apărut în 1936) pentru că a considerat că „folosirea şi alegerea imaginilor de către Shakespeare nu este condiţionată de gusturile lui personale ci de intenţiile artistice pe care le-a urmărit în fiecare caz concret…"

57. Eseul Carolinei Spurgeon este reprodus în culegerea Shakespeare Criticism, 1919 – 35, (alcătuită de Anne Bradby), Londra, 1936, pp. 18 – 61.

Despre autobiografie şi Hamlet, vezi C.J. Sisson, The Mythical Sorrows of Shakespeare, Londra, 1936.

58. T.S. Eliot, Hamlet, în Selected Essays, Londra, 1932, pp. 141 – 146.

59. G. Wilson Knight: Myth and Miracle: An Essay on the Mystic Symbolism of Shakespeare, Londra, 1929; The Wheel of Fire, Londra, 1930; The Imperial Theme, Londra, 1931; The Christian Renaissance, Toronto, 1933; The Burning Oracle, Londra, 1939; The Starlit Dôme, Londra, 1941.

60. Wolfgang Clemen, Shakespeares Bilder, Bonn, 1936.

Capitolul 16 Natura şi tipurile literaturii narative

1. Sidney: Now for the poet, he nothing afirmeth, and therefore never lieth. (Cât despre poet, el nu afirmă nimic şi de aceea nu minte niciodată.)

2. Wilson Folett, The Modern Novel, New York, 1918, p. 29.

3. Dorinţa cititorului ca romancierul „să trateze viaţa" este adesea „dorinţa de a se păstra anumite convenţii ale prozei secolului al XIX-lea": Kenneth Burke, Counterstatement, New York, 1931, p. 238; vezi de asemenea p. 182 şi p. 219.

4. D. McCarthy, Portraits, Londra, 1931, pp. 75, 156.

5. J. Frank, Spaţial Form în Modern Literature, în Sewanse Review, LIII (1945), pp. 221 – 240, 433 – 456. Reprodus în Criticism (Scharer, Miles, McKenzie), New York, 1948, pp. 379 – 392.

6. Primele două capitole din Pride and Prejudice sunt scrise aproape exclusiv în formă de dialog, în timp ce capitolul al treilea începe cu un rezumat narativ, după care se reia metoda „scenică".

7. Clara Reeve, Progress of Romance, Londra, 1785.

8. Hawthorne, prefeţele la The House of the Seven Gables şi The Marble Faun.

9. Poe începe a sa Philosophy of Composition cu un citat din Dickens: „V-aţi dat seama că Godwin şi-a scris cartea Caleb Williams de la sfârşit spre început?" Mai înainte, într-un articol despre Barnaby Năge, Poe citase romanul lui Godwin ca o capodoperă în ce priveşte conducerea fermă a acţiunii.

10. Termenul motif e des folosit în critica engleză; dar A.H. Krappe, Science of Folklore, Londra, 1930, ne recomandă, pe bună dreptate, să folosim cuvântu'! englez motive în loc de forma franceză care, la rândul ei, şi-a căpătat sensul actual suta influenţa cuvântului german Motiv.

11. Vezi Aarne-Thompson, Types of the Folk-Tale, Helsinki, 1928.

12. Vezi G. Polti, Thirty-six Dramatic Situations, New York, 1916; P. Van Tieghem, La Littérature comparée, Paris, 1931, p. 87 şi urm.

[în româneşte Literatura comparată, Bucureşti, 1966, p. 82 şi urm.].

13. Walter Scott, citat de S.L. Whitcomb în Study of a Novel, Boston, 1905, p. 6. Whitcomb defineşte cuvântul motivare drept „un termen tehnic prin care se desemnează temeiul desfăşurării intrigii,

mai ales sub aspectul organizării ei artistice conştiente".

Prima frază din Pride and Prejudice este un bun exemplu de „motivare" formulată explicit (dacă nu chiar ironic): „Este un adevăr universal recunoscut că un bărbat singur, posesor al unei averi frumoase, are nevoie de o soţie".

14. Dibelius, Dickens, ediţia a II-a, Leipzig, 1926, p. 383.

15. Ne referim în special la modul în care este tratată „Tematologia" de către Tomaşevski în lucrarea sa Teoria literaturi, Leningrad, 1931.

16. Vezi discutarea noţiunii de „tempo" în Carl Grabo, Technique of the Novel, New York, 1928, pp. 214 – 236 şi discutarea noţiunii de „Zeit" în Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle, 1934, p. 92 şi urm.

17. Vezi E. Derend, Die Namengebung bei Jean-Paul, în PMLA, LVII (1942), pp. 820 – 850; E.H. Gordon, The Naming of Characters in the Works of Dickens, în University of Nebraska Studies în Language, etc., 1917; de asemenea John Forster, Life of Dickens, cartea a IX-a, cap. 7, în care se dau liste de nume din notele romancierului.

Henry James vorbeşte despre numele personajelor sale în notele tipărite la sfârşitul romanelor lui neterminate, The Ivory Tower şi The Sense of the Past (ambele din 1917). Vezi şi James, Notebooks (ediţie îngrijită de Matthiessen şi Murdock), New York, 1947, pp. 7 – 8 şi passim.

Despre numele personajelor lui Balzac vezi E. Faguet, Balzac, p. 120; despre personajele lui Gogol, V. Nabokov, Gogol, New York, 1944, p. 85 şi urm.

18. Despre caracterizările plate şi rotunde: vezi E.M. Forster, Aspects of the Novel, Londra, 1927, pp. 103 – 104.

19. Despre tipologia eroinelor engleze, vezi R.P. Utter şi G.B. Needham, Pamela's Daughters, New York, 1936. Despre polaritatea eroine luminoase, eroine întunecate, vezi F. Carpenter, Puritans Preferred Blondes, în New England Quarterly, IX (193G), pp. 253 – 272; Philip Rahv, The Dark Lady of Salem, în Partisan Review, VIII (1941), pp. 362 – 381.

20. Dibelius, Dickens, Leipzig, 1916.

21. Mario Praz, The Romantic Agony, Londra, 1933.

22. Vezi Arthur Sewell, Place and Time în Shakespeare's Plays, and Studies în Philology, XLII (1945), pp. 205 – 224.

23. Cf. P. Lubbock, Craft of Fiction, Londra, 1921, pp. 205 – 235.

24. Otto Ludwig, Romanstudien, în Gesammelte Schriften, VI (1891), p. 59 şi urm.; Maupassant, în introducerea] a Pierre et Jean (1887); H. Jarnes, prefeţele la ediţia newyorkeză a operelor sale (ulterior adunate şi publicate separat sub titlul The Art of the Novel, New York, 1934). Vezi şi Oskar Walzel, Objektive Erzählunc/, în Das Wortkunstwerk, Leipzig, 1926, p. 182 şi urm. şi J.W. Beach, The Twentieth-Century Novel, New York, 1932.

25. Ludwig, op. cit., pp. 66 – 67: Structura romanelor lui Dickens se aseamănă cu cea a unor piese: Seine Romane sind erzähite Dramen mit Zwischenmusik, d.i., erzähiter.

Despre James şi Ibsen, vezi Francis Fergusson, James' Ideea of Dramatic Form, în Kenyan Review, V (1943), pp. 495 – 507.

26. Despre „descriere" şi „dramă" vezi James, Art of the Novel, pp. 298 – 300, 322 – 323.

27. Ibid., pp. 320 – 321, 327 – 329. James atacă atât povestirea la persoana întâi, cât şi „maiestatea voalată a «autorului» iresponsabil" (povestitorul omniscient).

28. R. Fernandez, La Méthode de Balzac: le recit et l'esthétique du roman, în Messages, Paris, 1926, p. 59 şi urm.

29. Oskar Walzel, Von „erlebter Rede", în Das Wortkunstwerk, Leipzig, 1926, p. 207 şi urm.; Albert Thibaudet, Flaubert, Paris, 1935, pp. 229 – 232; E. Dujardin, Le Monologue intérieur... Paris, 1931; Albrecht Neubert, Die Stilfermen der „erlebten Rede" im heueren englisc. hen Roman, Halle, 1957 (cu bibliografie); William James, Principles of Psychology, New York, 1890, vol. I, p. 243; cap. IX, în care apare această expresie, este intitulat Stream of Thought (Fluxul gândirii).

30. Lubbock, op. cit., p. 147. „Când starea sufletească a lui Strether este dramatizată, se arată doar imaginile care îi trec prin minte, imagini pe care oricine le-ar putea vedea dacă ar privi o gândire devenită vizibilă" (ibid., p. 162).

31. Cf. L.E. Bowling, What is the Stream of Consciousness Technique? în PMLA, LXV (1950), pp. 337 – 345, Robert Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel, Berkeley, California, 1954, şi Melvin Friedman, Stream of Consciousness: A Study în Literary Method, New Haven, 1955.

Capitolul 17 Genurile literare

1. Croce, Estetică, ei. cap. IX şi XV.

2. N.H. Pearson, Literary Forms and Types… in English Institute Annual, 1940 (1941) * p. 59 şi urm., şi p. 70.

3. W.P. Ker, Form and Style în Poetry, Londra, 1928, p. 15.

4. Harry Levin, Literature as an Institution, în Accent, VI (1946) pp. 159 – 168 (reprodus în Criticism, New York, 1948, pp. 546 – 553).

5. A. Thibaudet, Physiologic de la critique, Paris, 1930, p. 184 şi urm.

6. Dar vezi C.E. Whitmore, The Validity of Literary Definitions, PMLA, XXXIX (1924), pp. 722 – 736 şi în special pp. 734 – 735.

7. Karl Victor, Probleme der literarischen Galtungsgeschichte, în Deutsche Vierteljahrschrift jur Literaturwissenchaft… IX (1931), pp. 425 – 447 (reprodus în Geist und Form, Berna, 1952, pp. 292 – 309); un studiu admirabil care evită atât pozitivismul cât şi „metafizicismul".

8. Goethe numeşte oda, balada ete. „Dichtarten", iar epopeea, poezia lirică şi drama, „Naturjormen der Dichtung" – Es gibt nur drei echte Natur formen der Poésie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die personlich handelnde: Epos, Lyrik, und Drama – (cf. Adnotări la Westostlicher Divan, în Goethe, Werke, Ju-bilăumsausgabe, vol. V, pp. 223 – 224). Terminologia engleză pune probleme spinoase; categoriile literare majore le-am putea prea bine nunii types (tipuri) (aşa cum face N.H. Pearson) iar speciile ca tragedia, comedia, oda etc. le-am putea numi genres (genuri).

Cuvântul genre nu s-a încetăţenit în limba engleză decât mai târziu. În sensul literar, nici el, nici cuvântul kind nu apar în Oxford English Dictionary; scriitorii din secolul al XVIII-lea, de pildă, Samuel Johnson şi Hugh Blair, folosesc de obicei, pentru a denumi genul literar, cuvântul species. În 1910, Irving Babbitt (prefaţa la The New Laokoon) spune că genre s-a încetăţenit în limbajul critic englez.

9. „Platon este foarte conştient de pericolul etic pe care-l prezintă interpretarea unui rol. Căci un om îşi alterează propria lui vocaţie, dacă i se permite să imite vocaţiile altora…" James J. Donohue, The Theory of Literary Kinds… Dubuque, Iowa, 1943, p. 88. Pentru Aristotel, ibid., p. 99.

10. Hobbes, în Critical Essays of the Seventeenth Century (ediţie îngrijită de J.E. Spingam), Oxford, 1908, pp. 54 – 55.

11. E.S. Dallas, Poetics: An Essay on Poetry, Londra, 1852, pp. 81, 91, 105.

12. John Erskine, The Kinds of Poetry, New York, 1920, p. 12.

13. Roman Jakobson, Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak, în Slavische Rundschau, VII (1935), pp. 357 – 373.

14. În legătură cu recitarea poeziei, John Erskine (The Elizabethan Lyric, New York, 1903, p. 3) menţionează tradiţia care s-a păstrat până în timpul lui Wordsworth care în Prefaţa (1815) poemelor lui, spune: „Unele dintre aceste poezii sunt esenţial lirice; şi de aceea nu pot avea forţa cuvenită decât cu acompaniament muzical; dar pentru a înlocui lira clasică şi harpa romanticilor, pentru cea mai mare parte a poeziilor mele, nu am nevoie decât de o recitare însufleţită sau pasionată, adecvată subiectului".

15. În vreme ce Shaw şi Barrie, prin prefeţele lor şi prin indicaţiile scenice detaliate şi sugestive pe care le oferă, se adresau unui dublu auditoriu, astăzi tendinţa teoreticienilor dramaturgiei este împotriva judecării oricărei piese altfel decât ţinând seama în mod precumpănitor de valoarea ei scenică: în această privinţă tradiţia franceză (Coquelin, Sarcey) şi tradiţia rusă (Stanislavski – Teatrul de artă din Moscova) sunt de acord.

16. Veit Valentin (Poetische Gattungen, în Zeitschrift filr vergleichen de Literaturgeschichte, vol. V, 1892, p. 34 şi urm.) pune şi el sub semnul întrebării, din motive diferite, valabilitatea acestor trei genuri fundamentale. Noi trebuie să distingem, spune el, die epische, die lyrische, und die reflektierende Gattung… die Dramatik ist keine poetische Gattung, sondern cine poetische Form (genul epic, cel liric şi cel reflexiv… dramaturgia nu este un gen poetic, ci o formă poetică).

17. Thibaudet, op. cit., p. 186.

18. Aristotel, Poetica, cap. 14: „Desfătarea pe care trebuie s-o cerem unei tragedii nu poate fi, într-adevăr, orice fel de desfătare, ci numai cea care-i e proprie (v. În rom. Aristotel, Poetica, Bucureşti, 1965, p. 71).

19. Mai exact, secolul al XVIII-lea are două tipuri de versuri octosi-labice: unul comic (care apare în Hudibras şi este continuat de Swift şi Gay) şi altul meditativ-descriptiv (pe care îl găsim în poemul lui Milton V Allegro şi, mai ales, în H Penseroso).

20. Se pare că abia în 1849 „poeţii lacurilor" au fost pentru întâia oară clasaţi fără nicio ezitare la un loc cu Shelley, Keats şi Byron în rândul romanticilor englezi. Vezi Wellek, The Concept of Romanticism în Literary History, în Comparative Literature, vol. I

(1949), p. 16.

21. Paul Van Tieghem, La Question des genres littéraires, în Helicon, I, (1938), p. 95 şi urm.

22. Despre genul gotic există numeroase monografii. De pildă, Edith Birkhead, The Tale of Terror… Londra, 1921; A. Killen, Le Roman terrifiant ou roman noir… Paris, 1923; Eino Railo, The Haunted Castle, Londra, 1927; Montaque Summers, The Gothic Quest… Londra, 1938.

23. Poetica, cap. 24 (vezi în rom. p. 89).

24. Cf. replica dată de Arthur Mizener lui J.C. Ransom: The Structure of Figurative Language în Shakespeare's Sonnets, în Southern Review, V (1940), pp. 730 – 747.

25. Vezi Irving Babbitt, The New Laokoon, 1910. André Chenier (1762 – 94) considera că deosebirea dintre genuri este un fenomen natural. În L'Invention, el scrie:

La nature dicta vingt genres opposes D'un fii leyer entre eux chez Ies Grecs divises; Nul genre, s'echappant de şes bornes prescrites, N-aurait ose d'un autre envahir les limites.

26. Implicaţiile sociale ale ierarhiei genurilor în vremea Renaşterii, cu toate că ne-au devenit de mult familiare, sunt în mod amănunţit studiate de Vernon Hall în Renaissance Literary Criticism, New York, 1945.

27. Van Tieghem, op. cit., p. 99.

28. Vezi, de pildă, Warner F. Patterson, Three Centuries of French Poetic Theory… Ann Arbor, 1935, Partea a III-a, care include o listă a genurilor şi subgenurilor poeziei medievale.

29. Cf. bibliografia capitolului de faţă.

30. În legătură cu „rebarbarizarea" literaturii, vezi strălucitul articol Literature semnat de Max Lerner şi Edwin Mims, Jun., în Encyclopaedia of the Social Sciences, IX (1933), pp. 523 – 543.

31. André Jolles, Einfache Formen, Halle, 1930, ediţia a II-a, Tübingen, 1958. Lista lui Jolles corespunde în linii mari cu lista tipurilor folclorice sau a „formelor literaturii populare" studiate de Alexander H. Krappe în Science oi folklore, Londra, 1930, care sunt următoarele: basmul, povestirea veselă (sau fobitau-ul), povestirea despre animale, legenda locală, legenda migratoare, saga în proză, proverbul, cântecul popular, balada populară, descântecul şi ghicitorile.

32. Ferdinand Brunetière, L'Évolution des genres dans l'histoire

de la littérature… Paris, 1890.

33. Van Tieghem, în Helicon, I (1938), p. 99.

34. Victor a adoptat, pe rând, ambele poziţii: cf. cartea sa Geschichte der deutschen Ode (München 1923) şi eseul citat mai sus în nota 7; vezi de asemenea fcâunther Müller, Bemerkungen zur Gattungspoetik, în Philosophischer Anzeiger, III (1929), pp. 129 – 147.

Capitolul 18 Evaluarea operei literare

1. S.C. Pepper, Basis of Criticism, Cambridge, Massachusetts, 1945, p. 33: „Definiţia – în sensul de criteriu calitativ al judecăţii estetice, prin care se stabileşte ce este sau ce nu este o valoare estetică şi dacă respectiva valoare este pozitivă sau negativă. Normele intrinsece – în sensul de criterii cantitative prin care se stabileşte mărimea valorii estetice… De aceea normele sunt extrase din definiţii: de aceea criteriile cantitative derivă din cele calitative".

2. Folosim acum cuvântul de „literatură" în sensul de „criteriu calitativ" (care e literar prin natura lui – adică reprezintă literatura prin opoziţie cu ştiinţa, cu ştiinţa socială sau cu filosofia); nu folosim termenul în sensul lui onorific, comparativ, de „literatură mare".

3. Concepţia lui Pepper este similară (op. cit., p. 87): „Un scriitor ostil poate prezenta următoarea dilemă: sau o intenţie având un caracter practic explicit, şi un ţel conceptual precis spre care se tinde şi care este atins, sau o desfătare pasivă, fără niciun scop. Antinomia kantiană şi paradoxul lui Bertram Morris care vorbeşte de un scop estetic, care nu reprezintă un scop precis, scot în evidenţă dilema degajând în mod limpede acest al treilea mod de activitate intelectuală care nu reprezintă nici cunoaştere, nici senzaţie, ci o activitate specifică estetică".

4. Cel ce adoptă o interpretare mai largă a literaturii nu tăgăduieşte valoarea estetică a acesteia, ci afirmă că alături de aceasta coexistă şi alte valori; şi, în judecata sa asupra literaturii, fie că îmbină elementul etico-politic şi cel estetic, fie că emite o dublă judecată. Vezi N. Foerster, The Aesthetic Judgment and the Ethical Judgment, în culegerea The Intent of the Critic, Princeton, 1941, p. 85.

5. T.M. Greene, The Arts and the Art of Criticism, Princeton, 1940, p. 389.

6. „Valoarea-literaturii nu poate fi stabilită numai potrivit normelor literare, cu toate că nu se cade să uităm că numai pe baza normelor literare putem stabili dacă o anumită operă reprezintă

literatură sau nu", Essays Ancient and Modern, New York, 1936, p. 93.

7. Despre formă, vezi W.P. Ker, Form and Style în Poetry, Londra, 1928, mai ales pp. 95 – 104 şi pp. 137 – 145; C. La Driere, Farm, în Dictionary of World Literature, p. 250 şi urm.; R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Halle, 1931; Das Form-lnhalt Problem im literarische Kunstwerk, în Helicon, I (1938), pp. 51 – 67.

8. Strălucitul eseu al lui Emil Lucka, Das Grundproblem der Dicht-kunst, în Zeitschrift für Aesthetik, XXII (1928), pp. 129 – 146, studiază wie sich Welt în Sprache verwandelt… într-un poem sau un roman neizbutit, spune Lucka, fehit die Identität von Welt und Sprache.

9. Vezi Dorothy Walsh, The Poetic Use of Language, în Journal o/ Philosophy, XXXV (1938), pp. 73 – 81.

10. J. Mukafovsky, Estetickă funkce, norma a hodnota jako socialne fzktu, Pra.ga, 1936.

11. Critica „contextualistă" a lui Pepper este cât se poate de pertinentă aici, deoarece consideră că principalul criteriu este cel al viabilităţii şi deoarece pune accentul pe arta contemporană care rezistă cel mai bine la această probă: „… dacă arta unei perioade apuse găseşte ulterior răsunet, aceasta se datorează adesea altor motive decât acelora pentru care a plăcut iniţial, aşadar… se impune ca în fiecare epocă criticii să înregistreze judecata estetică a vremii respective" (op. cit., p. 68).

12. George Boas, A Primer for Critics, Baltimore, 1937, p. 136 şi passim.

13. T.S. Eliot, Use of Poetry, Cambridge, Massachusetts, 1933, p. 153.

14. Este vorba de „critica organistică" a lui Pepper Cap. cât., în special p. 79) expusă anterior în cartea lui Bosanquet, Three Lectures on Aesthetic, Londra, 1915.

15. Vezi Lascelles Abercrombie, Theory of Poetry, 1924, şi a sa Ideea of Great Poetry, 1925.

16. L.A. Reid, A Study în Aesthetics, Londra, 1931, p. 225 şi urm., capitolul intitulat Subiect-matter, Greatness, and the Problem of Standards.

17. T.M. Greene, The Arts and the Art of Criticism, Princeton, 1940: p. 374 şi urm., 461 şi urm.

18. Vezi mai ales E.E. Stoll, Milton a Romantic, în culegerea From

Shakespeare to Joyce, New York, 1944, şi Mario Praz, The Romantic Agony, Londra, 1933.

19. Eliot, op. cit., p. 96.

20. Vezi Jacques Barzun, Our Non-Fiction Novelists, în Atlantic Monthly, CLXXVIII (1946), pp. 129 – 132, şi J.E. Baker, The Science of Man, în Collège English, VI (1945), pp. 395 – 401.

21. Tate, Reason în Madness, New York, 1941, pp. 114 – 116.

22. E.E. Kellett, The Whirligig of Taste, Londra, 1929, şi Fashion în Literature, Londra, 1931; F.P. Chambers, Cycles of Taste, Cambridge, Massachusetts, 1928, şi The History of Taste, New York, 1932; Henri Peyre, Writers and Their Critics: a Study of Misunderstanding, Ithaca, 1944.

23. „Polivalenţa": cf. George Boas, A Primer for Critics, Baltimore, 1937.

24. F. Pottle, The Idiom of Poetry, Ithaca, 1941; ediţie nouă, 1947.

25. Criticii secolului al XVIII-lea „n-au putut explica virtuţile poeziei perioadelor mai vechi şi, de fapt, nici pe cele ale propriei lor perioade" (Cleanth Brooks, The Poem as Organism in English Institute Annual, 1940, New York, 1941, p. 24).

26. „Samuel Johnson a încercat să caracterizeze poezia lui Donne prin defectele ei..." „Abordarea cea mai corectă a scăderilor ei [ale poeziei metafizice] este judecarea acestora după normele obişnuite ale poeziei bune, nu justificarea lor în numele stilului demodat şi în numele superficialităţii intelectuale. Dacă fixăm ca normă opera lui Johnson...vom găsi că tradiţia lui Donne conţine un mare număr de versuri care corespund cerinţelor obişnuite ale poeziei engleze şi adesea sunt chiar de cea mai bună calitate" (George Williamson, The Donne Tradition, Cambridge, Massachusetts, 1930, pp. 21, 211).

27. F.R. Leavis, Reevaluation: Tradition and Development in English Poetry, Londra 1936, p. 68 şi urm.

28. E. Vivas, The Esthetic Judgment, în Journal of Philosophy, XXXIII (1936), pp. 57 – 69. Vezi Bernard Heyl, New Bearings în Esthetics and Art Criticism, New Haven, 1943, p. 91 şi urm., în special p. 123. Heyl respinge extremele „obiectivismului" şi (mult mai uşor) ale „subiectivismului" pentru a expune un anumit „relativism" conceput ca o înţeleaptă via media.

29. Eriger en lois ses impressions personnelles, c'est le grand effort d'un homme's il est sincere. Eliot ia acest citat din de Gourmont, Lettres à l'amazone, şi-l foloseşte ca epigraf la eseul lui, The Perfect Critic, în culegerea The Sacred Wood, 1920.

30. Aşa cum face Heyl (cf. New Bearings, p. 81).

Capitolul 19 Istoria literară

1. Thomas Warton, History of English Poetry, I (1774), p. 11. Un studiu mai amănunţit poate fi găsit în René Wellek, Râse of English Literary History, Chapel Hill, 1941, pp. 166 – 201.

2. Henry Morley, Preface to English Writers, I, Londra, 1864.

3. Leslie Stephen, English Literature and Society in the Eighteenth Century, Londra, 1904, pp. 14, 22.

4. W.J. Courthope, A History of English Poetry, Londra, 1895, vol. I, p. XV.

5. Edmund Gosse, A Short History of Modern English Literature, Londra, 1897, Prefaţa.

6. Vezi scrisoarea către F.C. Roe, 19 martie 1924, citată de Evan Charteris, The Life and Letters of Sir Edmund Gosse, Londra, 1931, p. 477.

7. Vezi citatele în prelegerea lui Oliver Elton despre Saintsbury, Proceedings of the British Academy, XIX (1933) şi Dorothy Richardson, Saintsbury and Art for Art's Sake, în PMLA, LIX (1944), pp. 243 – 260.

8. Oliver Elton, A Survey of English Literature, 1780 – 1830, Londra, 1912, vol. I, p. VII.

9. L. Cazamian, L'Évolution psychologique de la littérature en Angle-terre, Paris, 1920, şi a doua jumătate a lucrării lui E. Legouis şi L. Cazamian, Histoire de la littérature anglaise, Paris, 1924.

10. W.P. Ker, Thomas Warton (1910), Essays, Londra, 1922, vol. I, p. 100.

11. T.S. Eliot, Tradition and the Individual Talent, în The Sacred Wood, Londra, 1920, p. 42 (vezi traducerea eseului respectiv, sub titlul Tradiţie şi talent personal, în volumul Pater, Chesterton, Eliot, Eseuri literare, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1966, p. 221 şi urm.).

12. R.S. Crane, History Versus Criticism in the University Study of Literature, în The English Journal, Lollege Edition, XXIV (1935), pp. 645 – 667.

13. F.J. Teggart, Theory of History, New Haven, 1925.

14. Vezi bibliografia capitolului de faţă, secţia a IV-a.

15. Vezi bibliografia capitolului de faţă, secţia a IV-a.

16. R.D. Havens, Milton's Influence on English. Poetry, Cambridge, Massachusetts, 1922.

17. Cf. următoarele studii: R.N.E. Dodge, A Sermon on Sourcehunting, în Modern Philology, IX (1911 – 12), pp. 211 – 223; Louis Cazamian, Goethe en Angleterre. Quelques reflexions sur les problèmes d'influence, în Revue Gérmanique, XII (1921), pp. 371 – 378; Har Jin Craig, Shakespeare and Wilson's Arte of Rhétorique: An Inquiry into the Criteria for Determining Sources, în Studies în Philology, XXVIII (1931), pp. 86 – 98; George C. Taylor, Montaigne-Shakespeare and the Deadly Paralel, în Philological Quarterly, XXII (1943), pp. 330 – 337 (care conţine o listă curioasă a celor 75 de tipuri de dovezi folosite în studiile de acest fel); David Lee Clark, What was Shelley's Indebtedness to Keats? în PMLA, LVI (1941), pp. 479 – 497 (o interesantă infirmare a asemănărilor stabilite de J.L. Lowes); Ihab H. Hassan, The Problem of Influence în Literary History, în Journal of Aesthetics and Art Criticism, XIV (1955), pp. 66 – 76; Haskell M. Block, The Concept of Influence în Comparative Literature, în Yearbook of Comparative and General Literature, VII (1958), pp. 30 – 36; Claudio Guillen, The Aesthetics of Influence Studies în Comparative Literature, în volumul Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association, apărut sub îngrijirea lui W.P. Friederich, Chapel Hill, N.C., 1959, vol. I, pp. 175 – 192.

18. Vezi H.O. White, Plagiarism and Imitation during the English Renaissance, Cambridge, Massachusetts, 1935; Elizabeth M. Mann, The Problem of Originality in English Literary Criticism, 1750 – 1800, în Philological Quarterly, XVIII (1939), pp. 97 – 118 Harold S. Wilson, Imitation, în Dictionary of World Literature (ed. J.T. Shipley), New York, 1943, pp. 315 – 317.

19. Sidney Lee, Elizabethan Sonnets, vol. 1 – 2, Londra, 1904.

20. Wolfgang Clemen, Shakespeares Bilder, ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk, Bonn, 1936.

21. George Saintsbury, A History of English Prosody, 3 vol., 1906, 10; A History of English Prose Rhythm, Edinburgh, 1912.

22. Benedetto Croce, Storia di temi e storia letteraria, în culegerea Problemi di Estetica, Bari, 1910, pp. 80 – 93.

23. De pildă, André Jolles, Einfache Formen, Halle, 1930; A.N. Veselovski, Istoriceskaia poetika, Leningrad, 1940 (scrieri alese datând, în parte, din deceniul 1870 – 1880, publicate sub îngrijirea lui V.M. Jirmunski); J. Jarcho, Organische Struktur des russischen Schander-hupfels (ceastuşka), în Germano-Slavica, III (1937), pp. 31 – 64 (o încercare amplu documentată de a stabili, prin metode statistice, o corelaţie între stil şi tematică pornind de la datele furnizate de un gen al literaturii populare).

24. W.W. Greg, Pastoral Poetry and Pastoral Drama, Londra, 1906.

25. C.S. Lewis, The Allegory of Love, bxford, 1936.

26. Karl Victor, Geschichte der deutschen Ode, München, 1923; Günther Müller, Geschichte des deutschen Liedes, München, 1925.

27. Cf. bibliografia capitolului 17.

28. Arthur Symons, The Romantic Movement in English Poetry, Londra, 1909.

29. Cf. J. Isaacs în The Times Literary Supplement, 9 mai 1935, p. 301.

30. Cel dintâi care a făcut acest lucru a fost, pare-se, Thomas Shaw în Outlines of English Literature, Londra, 1849.

31. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia a III-a, pct. 4.

32. Cf. bibliografia capitolului de faţă, secţia I.

33. Wilhelm Pinder, Das Problem der Generation, Berlin, 1926; Julius Petersen, Die literarischen Generationen, în culegerea Philosophic der Literaturwissenschaft (apărută sub îngrijirea lui Emil Brmatin-ger), Berlin, 1930, pp. 130 – 187; Eduard Wechssler, Die Generation als Jugendreihe und ihr Kampf um die Denkform, Leipzig, 1930; Detlev W. Schumann, The Problem of Cultural Age-Groups în German Thought: a Critical Review, în PMLA, LI (1936), pp. 1180 – 1207, şi The Problem of Age-Groups: A Statistical Approach, în PMLA, LII (1937), pp. 596 – 608; H. Peyre, Les generations littéraires, Paris, 1948.

34. Cf. bibliografia capitelului de faţă, secţia a II-a.

35. Jan Mâchal, Slovanske literatury, 3 vol., Praga, 1922 – 9, şi Leonardo Olschki, Die romanischen Literaturen des Mittelalters (Wildpark-Potsdam, 1928), în culegerea Handbuch der Literaturwissenschaft, apărută sub îngrijirea lui Oskar Walzel.

36. H.M. şi N.K. Chadwick, The Growth of Literature, 3 vol.,

Londra, 1932, 1936, 1940.

NOTE SUPLIMENTARE
de Sorin Alexandrescu

Capitolul 2

(a) p. 47 În legătură cu diferenţierea limbajului ştiinţific de cel liric, cf. infra, cap. 11.

(b) p. 49 Pentru raportul dintre limba literară şi limba comună, ca şi între diferitele stiluri ale limbii literare (stilul ştiinţific, ziaristic, stilul operelor beletristice etc.), cf. Tudor Vianu, Stilistica literară şi lingvistică, în Problemele metaforei şi alte studiz de stilistică, Bucureşti, 1957, şi Boris Cazacu, Studii de limbă literară, Bucureşti, 1960.

Capitolul 5

(a) p. 76 Deşi folclorul pune probleme deosebite de analiză, el poate fi integrat, mai mult decât au făcut-o Wellek şi Warren, într-o dezbatere teoretică asupra principiilor criticii. Observaţiile rapide din acest punct al volumului, ca şi notele 5 – 6 ale capitolului, specifică totuşi posibilitatea unei „punţi" metodologice peste diferenţele profunde între studierea literaturii populare şi a celei „culte". Folcloristica română a făcut recent paşi hotărâţi către o interpretare modernă, structurală a textului popular, pornind de la unele indicaţii ale formaliştilor ruşi, în primul rând V. Propp, şi ale antropologiei lui Ievy-Strauss (mai ales Antropologie structurelle, Paris, 1958), sau ale unor cercetări mai noi ca P. Maranda, Structural Models în Folklore în Midwest Folklore vol. XII (3) Indiana University, 1962. V. pentru aceasta mai ales articolul-program al lui Mihai Pop, Perspective în cercetarea poetică a folclorului, în Studii de poetică şi stilistică, Bucureşti, 1966, dar şi întregul grupaj de studii de poetică a folclorului din volumul I şi din volumul al II-lea (în pregătire) de Studii de poetică, precum şi unele articole publicate în Revista de folclor.

(b) p. 77 Nu numai folclorul scandinav şi slav este foarte „viu", ci şi cel românesc, care a atins, cel puţin pentru zona balcanică, culmi artistice uneori încă neîntrecute. Semnalăm, de aceea unele culegeri de texte şi studii, care ni se par marcante pentru folcloristica română (includ aici şi cărţile populare): V. Alecsandri, Poezii populare ale Românilor, 1852 – 1853, ultima ediţie Bucureşti, 1966 (apărută şi în traducere franceză, Paris, 1855 şi germană, Berlin, 1857); B.P. Haşdeu, Cuvente den bătrâni, Bucureştij 1878 – 1881, 3 vol. (mai ales voi. al

II-lea); G. Dem Teodorescu, Poezii populare româneşti, Bucureşti, 1885; Ion Urban Jarnik, Basmele românilor, Bucureşti, 1895; Iuliu Zanne, Proverbele românilor, 10 vol., Bucureşti, 1895 – 1903, reeditat selectiv, Bucureşti, 1959 (l voi.); Tudor Pamfile, Cântece de ţară, Bucureşti, 1913, reeditat Bucureşti, 1960; Ov. Densuşianu, Flori alese din cântecele populare, Bucureşti, 1920 (reeditat recent împreună cu alte studii, într-o ediţie cuprinzătoare, 1966); Tache Papahagi, Antologie aromânească, Bucureşti, 1922; C. Brăi-loiu, Bocete din Oaş, Bucureşti, 1953 – 1956; de asemeni multe alte culegeri semnate L Pop Reteganul, D. Stăncescu, I.C. Fundescu, G. Cătană, A. Gorovei etc. Recent au apărut câteva ediţii monumentale, pe genuri: C. Chiţimia şi Dan Simionescu, Cărţile populare în literatura românească, 2 vol., Bucureşti, 1963). Al. Amzulescu, Balade populare româneşti, 3 vol., Bucureşti, 1964; Miorița, volum masiv cuprinzând toate variantele baladei, ediţie şi note de A. Fochi, Bucureşti, 1964, A. Bârlea, Antologie de proză populară epică, 3 vol., Bucureşti, 1966. Semnalăm şi câteva studii importante: M. Gaster, Literatura populară română, Bucureşti, 1883; idem, Studies and Texts în Folklore, 3 vol., London, 1925 – 1928; C. Şăineanu, Basmele românilor, Bucureşti, 1895, volum masiv, sistematizând pe tipuri toate variantele cunoscute în România, în aria balcanică şi în alte arii etnografice; Ov. Densuşianu Viaţa păstorească în poezia noastră populară 1922 – 1923 apărut şi în traducere sub titlul la vita pastorale nella poesia romena cu o prefaţă de Giulio Bertoni, Roma, 1936. O lucrare de interes general a aceluiaşi autor; Folclorul. Cum trebuie înţeles, Bucureşti, 1937, a apărut în acelaşi an la Bucureşti, şi în traducere franceză. Tache Papahagi Folclorul romanic şi cel latin, Bucureşti, 1923; idem, Folclor român comparat, Bucureşti, 1929; idem, Aromânii, sinteză etnografică, istorică şi filologică, Bucureşti, 1932 (primele două lucrări ale lui Papahagi au rămas litografiate); Marcu Beza, Păgânism în Rumanian Folklore, London, 1928; Adolf Schullerus, Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchen Varianten. Nach dem Sistem der Marchentypen Anti Aarnes, Helsinki, 1928; N. Cartojan, Cărţile populare în literatura română, 2 vol., Bucureşti, 1929 – 1938, sinteză de aceeaşi valoare cu cea a lui c'. Şăineanu, pregătită prin numeroase „monografii" ale unor cărţi populare, pe care nu le mai citez; C. Brăiloiu, Esquisse d'une méthode de folklore musical, Paris, 1932; idem, Le vers populaire roumain chante în Revue des Études Roumaines. Paris, 1954; Petru Caraman,

Consideraţii critice asupra genezei şi răspândirii baladei Meşterului Manole în Balcani, în Buletinul Institutului de Filologie Română, Iaşi, vol. I, 1934; v. şi un art. despre balada Cântecul lui Marcoş-Paşa în Anuarul Arhivei de folclor, vol. 1 – 2, Bucureşti, 1932 – 1933: Liviu Rusu, Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine, Paris, 1935; ed. a II-a, revăzută, în româneşte, Bucureşti, 1967; Al. Dima Conceptul de artă populară, Bucureşti, 1939, o lucrare de sinteză, estetică şi folcloristică; idem, Zăcăminte folcloristice în poezia noastră contemporană, Bucureşti, 1936, prima încercare amplă de urmărire a acestor influenţe (pe aceeaşi temă, vezi Ion Rotaru, Eminescu şi poezia populară, Bucureşti, 1965); Mircea Eliade, Comentarii la „Meşterul Manole", Bucureşti, 1943; Gh. Vrabie, Folclorul, Bucureşti, 1947, idem, Balada populară m-mnd, Bucureşti, 1966; C.I. Gtilian, Sensul vieţii în folclorul românesc, Bucureşti, 1957; G. Călinescu, Estetica basmului, Bucureşti, 1965; Mihai Pop, îndreptar pentru culegerea folclorului, Bucureşti, 1967, ea şi capitolul despre folclor în Istoria literaturii romane, vol. I, Bucureşti, 1962.

Dintre lucrările bibliografice menţionăm: C.T. Niculescu-Varone, Bibliografia poeziei noastre populare 1330 – 1935, Bucureşti, 1936; Ion Breazu, Folclorul în revistele „Familia" şi „Şezătoarea", Sibiu, 1945; bibliografiile publicate de Ion Muşlea în Anuarul Arhivei de folclor şi, începând cu 1956, în Revista de folclor; Adrian Fochi, froiect pentru bibliografia generală a folclorului român, în Revista de folclor, 1960, nr. 1 – 2; C. Bărbulescu, Catalogul poeziei populare româneşti (Note preliminarii), în Revista de folclor, 1960, nr. 1 – 2.

Integral, Revista de folclor şi Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor, au publicat studii şi note bibliografice foarte utile.

(c) p. 79 Cf. şi spiritualul volum al lui René Étiemble, comparasion n'est pas raison. La crise de la littérature comparée, Paris, 1963, care militează pentru „deseuropenizarea" literaturii comparate şi pentru studierea mondială a literaturii, inclusiv a celor asiatice şi africane, pole-mizând în acelaşi timp, cu cercetători francezi aflaţi pe poziţii depăşite, care reduc influenţele mondiale la cele înspre şi dinspre literatura franceză. Cercetători sovietici (T. Motâlieva) şi maghiari susţin acelaşi punct de vedere. Cercetătorii americani polemizează cu şcoala franceză „tradiţională", apropiindu-se de opinia lui Étiemble, de analiză globală, a literaturii, după metode structurale şi susţin, în plus, includerea comparaţiei forţelor literare cu forţe

artistice paralele. Cf. Comparative literature. Method and Perspective, culegere îngrijită de Newton P. Stall-knecht and Horst. Frenz, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1961.

(d) p. 80 O lucrare de egală întindere şi de cel puţin egală valoare a scris N. Iorga, Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor, 3 vol., Bucureşti, 1925, care cercetează aria romanică din zorii evului mediu, până la sfârşitul secolului al XIX-lea. Menţionăm de asemenea lucrările lui A. Densuşianu: Literatura nouă la popoarele romanice (curs), 1914 – 1915, Sufletul latin şi literatura nouă, Bucureşti, 1922, ca şi Al. Popescu-Telega, Lecturi romanice, Bucureşti, 1939. Dintre lucrările româneşti dedicate unei singure literaturi, în sine necomparatiste, dar, la nivelul culturii romanice devenind un fapt de relaţie între literaturi, un fapt deci, de literatură comparată, semnalez: Impresii despre literatura spaniolă, 1946, Bucureşti, reeditată în 19 iâ5, a lui G. Călinesou, precum şi o serie de valoroase cursuri universitare, rămase, din păcate, în formă litografiată: Charles Drouhet (de origine franceză, dar născut şi trăit în România, 1379 – 1940), între 1915 şi 1939, a prezentat toate etapele literaturii franceze, de la evul mediu la realismul critic şi poezia secolului al XIX-lea; Ramiro Ortiz, începând cu anii dinainte de primul război mondial şi până spre mijlocul deceniului al IV-lea, când pleacă din ţară, ca şi Al. Mareu, au ţinut cursuri de istoria literaturii italiene: Al. Popescu-Telega, despre literaturile iberice, mai ales spaniolă (menţionez şi volumul Cervantes. Viaţa şi opera, Bucureşti, 1944); I. Iordan, Istoria literaturii italiene (curs), Iaşi, 1928 şi o masivă Crestomaţie romanică (lucrare colectivă, condusă de I. Iordan), Bucureşti, 1962, alături de numeroase studii filologice. La acestea trebuie adăugate alte studii recente, cu caracter mai mult monografic, dintre care citez volumul colectiv Dante (Bucureşti, 1966), volumele lui Al. Balaci, (Giosue Carducci, Bucureşti, 1947, Dante Bucureşti, 1966, Studii italiene, 3 vol., Bucureşti, 1958 – 1964), Valentin Li pătti (Valori franceze, Bucureşti, 1959) ca şi, moment deosebit de cultură, editarea studiilor inedite, de valoare europeană, ale lui G. Coşbuc Comentariu la „Divina Comedie", I-II, Bucureşti, 1963 – 1965, îngrijirea ediţiei şi note de Al. Duţu şi Titus Pârvulescu, prefaţă de Al. Balaci.

(e) p. 81 Printre studiile de germanistică, menţionăm pe cele ale lui Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, 1936, cursurile litografiate despre romanul englez, sau despre Shakespeare (1945 –

1946) şi numeroase traduceri din opera dramaturgului englez; Ioan Botez, Aspecte din civilizaţia engleză, ed. I, 1912, ed. a V-a Bucureşti, 1945 ca şi numeroase studii despre Shakespeare; Petru Comarnescu (traduceri însoţite de studii, mai ales din O'Neil); Haig Acterian, Shakespeare, Bucureşti, 1938, o excelentă monografie critică, de o amplă informaţie şi cu interpretări adesea personale, M. Izbăşescu, Istoria literaturii germane, Bucureşti, 1945 – 1948 (curs lito), Lotar Rădăceanu, Probleme de istorie a literaturii germane, Bucureşti, 1956, eseurile lui Mihnea Gheorghiu (Orientări în teatrul contemporan, Bucureşti, 1948, Orientări în literatura străină, Bucureşti, 1958, Scene din viaţa lui Shakespeare, Bucureşti, 1958, ediţia a II-a, 1960, ediţia a III-a, 1964), ca şi volumul antologic Shakespeare şi opera lui, Bucureşti, 1964, care, pe lângă traduceri din exegeza tuturor ţărilor, cuprinde şi un important grupaj de studii româneşti (M. Eminescu, B.P. Haşdeu, I.L. Caragiale, G. Ibrăileanu, N. Iorga, Camil Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Vianu etc.).

(f) p. 81 Dintre studiile de slavistică menţionăm pe cele ale lui Ioan Bogdan: însemnătatea studiilor slave pentru Români, Bucureşti, 1894 şi numeroase ediţii de cronici şi documente, printre care Cronicile slavo-române din secolul al XV-lea, publicate de Ioan Bogdan, ed. revăzută de P.P. Panaitescu, Bucureşti, 1958; Ilie Bărbulescu, Istoria literaturii şi gramatica limbii bulgare vechi, Iaşi, 1930. P.P. Panaitescu, ca istoric, s-a ocupat de epoca evului mediu românesc, de relaţiile Principatelor cu ruşii, polonii, bulgarii (spre exemplu Influenţa polonă în opera şi personalitatea cronicarilor Gh. Ureche şi Miron Costin, Bucureşti, 1925) despre literatura slavo-română: La littérature slavo-roumaine (XV-XVII siècle) et son importance pour l'histoire de la littérature slave, 1931. Emil Turdeanu s-a ocupat mai ales de relaţiile româno-bulgare în evul mediu: La littérature bulgare au XIV-eme siècle ei să diffusion dans les Pays Roumains, Paris, 1947. Despre toate aceste probleme se pot culege însă informaţii bogate şi din lucrările de istorie literară propriu-zisă, pentru perioada respectivă. În legătură cu literaturile slave mai noi, lucrările sunt relativ puţine. Menţionăm pentru literatura poloneză: Olga Zaicik, Pasiunea romantică, Bucureşti, 1965 şi Stan Velea, Reymont, Bucureşti, 1967.

(g) p. 81 Cf. şi volumul antologic Romantismul european, Bucureşti, 1932, rezultat al unui simpozion în care vorbitorii s-au referit la mai toate literaturile principale din Europa.

Pentru relaţiile cu cultura bizantină, neogreacă şi balcanică în genere, menţionăm lucrările unui mare savant, puţin cunoscut publicului larg, Demetrios Russo: Studii bizantino-române, Bucureşti, 1907; Critica textelor şi tehnica ediţiilor, Bucureşti, 1912; Elenismul în România, Bucureşti, 1912, volumele postume Studii greco-române, 2 vol., Bucureşti, 1939. Cf. de asemeni lucrările lui Al. Elian (de exemplu, Moldova şi Bizanţul în sec. al XV-lea, în Cultura moldovenească. În timpul lui Ştefan cel Mare, Bucureşti, 1964) şi Victor Papacostea, dintre care Esquisse sur les rapports entre la Roumanie et VBpire, în revista Balcania, 1938, ca şi întreaga orientare a cercetătorilor din jurul acesteia, continuată cu actuala Revista de studii sud-est europene, şi activitatea sistematică a Institutului cu acelaşi nume al Academiei R.S.R. Numeroase lucrări ale lui Nestor şi Ariadna Camariano sunt dedicate influenţelor neogreceşti, mai ales la începutul secolului al XIX-lea.

(h) p. 83 Preocupări de literatură comparată, înţeleasă ca ştiinţă independentă, aplicată asupra unui ansamblu de literaturi naţionale, nu asupra uneia singure, ori asupra unor relaţii bilaterale, cum am amintit în câteva note precedente, au existat şi înainte de al doilea război mondial. Pompiliu Constantinescu, în articolul Literatura comparată, din Viaţa literară, 1927, nr. 44, p. l, cerea urmărirea sistematică a relaţiilor literare internaţionale. Bazil Munteano prezintă global la littérature comparée en Roumanie, în Revue de la littérature comparée, 1931, nr. 3, p. 515, înţelegând prin aceasta toate cercetările de influenţe literare, indiferent de metoda lor ca şi de teoria acestei metode. Un alt studiu, Literatura română în perspective europene, din revista Transilvania, Sibiu, 1942, nr. 6, orientează cercetarea către stabilirea locului ocupat de literatura română în ansamblul celor europene, în 1944, apare primul volum orientat integral pe o asemenea cercetare, Literatură comparată de Al. Ciorănescu (v. şi voi. În limba spaniolă, La Laguna, 1964), care se ocupă de relaţiile internaţionale ale literaturii române, din evul mediu până în secolul nostru (Spiritul european în cultura română, Un român în Rusia: Antioh Cantemir) ca şi de ecourile în România ale lui Rousseau, Tasso, Alfieri, Metastasio, Rol-linat, Musset etc.

După război, Tudor Vianu desfăşoară o amplă activitate comparatistă în fruntea catedrei de literatură universală şi comparată, creată în 1948 la Universitatea din Bucureşti. Diferitele sale cercetări

sunt cristalizate teoretic în comunicarea Literatură universală şi literatură naţională ţinută la un congres internaţional din Budapesta, 1955, în care se arată că „literatura universală" urmăreşte fenomenele literare în secţiuni transversale, pe când „literatura naţională", în secţiuni verticale, din care rezultă modalităţile de lucru, anume, urmărirea temelor, procedeelor, configurarea curentelor internaţionale etc. Se accentuează) de asemenea, necesitatea de a se cerceta influenţele din punctul de vedere al receptorului (spre deosebire de vechea scoală comparatistă a lui Joseph Texte, de exemplu, care se referea la emiţător) şi din unghiul cititorului modern. Activitatea ulterioară a lui Tudor Vianu a exemplificat toate modalităţile cercetării comparatiste: Formarea ideii de literatură universală urmăreşte contribuţia lui Goethe şi ecoul lui Shakespeare pe continent; Antichitatea şi Renaşterea urmăreşte principalele momente ale influenţei primei; Jean-Jacques Rousseau şi influenţa lui literară în Germania, cercetează un fapt de difuziune; Din istoria unei teme poetice: Lumea ca teatru, transformările unei teme în mai multe literaturi europene; Eminescu şi Shakespeare, Madach şi Eminescu, raporturile dintre doi scriitori; Caragiale în literatura lumii, Arghezi şi învierea lirismului european, doi scriitori români în perspectivă universală; o altă serie de lucrări: Schiller, Ideile lui Stendhal etc. au caracter monografic. Toate aceste studii, împreună cu altele, au fost retipărite într-un masiv volum, Studii de literatură universală şi comparată (Bucureşti, 1963) prin care valoarea de mare comparatist european a lui Tudor Vianu este fixată definitiv.

Şcoala de comparatistică română este reprezentată prin numeroase lucrări care urmăresc difuzarea unui scriitor în literatura română: Gh. Călinescu, Alcuni missionari cattolici italieni nella Moldavia nei secoli XVII e XVIII, Roma, 1925, Studii şi conferinţe, Bucureşti, 1956, şi mai ales, Scriitori străini, Bucureşti, 1967; Marou Beza, Shakespeare în România, London, 1931, completată de Al. Duţu, Shakespeare in Rumania, Bucharest, 1964; P. Grimm, Traduceri şi imitaţiuni româneşti după literatura engleză, în Dacoromania, 1924; Ramiro Ortiz, Storia della cultura italiana in Rumania, Bucureşti, 1916, Per la fortuna del Petrarca in Rumania, Bucureşti, 1930, ca şi numeroase articole mai mici; Al. Marcu, Romanticii italieni şi România, Bucureşti, 1924, ÎI rinescimento romeno e V Italia, Bucureşti, 1940 şi altele; N.I. Apostolescu, L'influence des romantiques français sur la

poésie roumaine, cu o prefaţă de Emile Faguet, Paris, 1909 (lucrarea, poate prima de acest gen la noi, este influenţată metodologic de primii comparatişti francezi exact în ceea ce era exagerat la ei, anume căutarea peste tot a „modelelor" pe baza unor similarităţi, de fapt generale, în romantismul european; rezultatul este ignorarea oricărei originalităţi româneşti şi proclamarea de către Faguet a „transplantării" romantismului francez în ţara noastră); Charles Drouhet, Le Roumain dans la littérature française în Mercure de France, 1924, mai, pp. 598 – 625, V. Alecsandri şi scriitorii francezi, Bucureşti, 1924; Ion Gherghel, mai multe lucrări despre Goethe dintre care Goethe în literatura română, Bucureşti, 1931, Poeţi germani în tălmăciri româneşti, Braşov, 1934; I.E. Torouţiu, Heine şi heinismul în literatura română, Bucureşti, 1930, Sudermann în literatura română, Bucureşti, 1930. Pentru literatura veche, cf. N. Cartojan, Elemente occidentale în literatura veche românească, curs 1926 – 1927 (lito) şi, în rezumat, în Revue de la Littérature comparée, 1934.

În ultimii ani, Al. Dima a prezentat volumul clasic al lui Van Tieghem, Literatura comparată, Bucureşti, 1967 (traducere, studiu introductiv) şi a scris numeroase studii, dintre care menţionez Conceptul de literatură universală şi comparată, din volumul cu acelaşi titlu, Bucureşti, 1967, în care atrage atenţia asupra unei concepţii mai noi a literaturii comparate, datoare a studia nu numai faptele de influenţă şi difuziune, ci şi cele de paralelism, de încadrare a literaturilor lipsite de suportul unei limbi de circulaţie universală, printre care şi cea română, la marile curente internaţionale; Tatiana Nicolescu a publicat Opera lui Gogol în România, Bucureşti, 1959 şi Tolstoi în literatura română, Bucureşti, 1963; Vera Călin, Romul Munteanu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Ion Ianoşi, Ov. Drâmbaşi alţi cercetători, dintre care unii foarte tineri, au contribuit la cercetarea literaturilor străine în relaţiile cu cea română.

Tot aici trebuie amintite câteva lucrări de sinteză despre literatura română, apărute în străinătate: N. Cartojan, Brève storia dalia letteratura rumena, Roma, 1926; P.V. Haneş, Histolre de la Littérature roumaine, Paris, 1934; Mario Roques, La poésie roumaine contemporaine, Oxford, 1934 (v. şi pref. la importanta ediţie Palia de la Orăştie, Paris, 1925); Ramiro Ortiz, Brève storia della letteratura rumena, Padova, 1936, retip. Roma, 1941; Bazil Munteano, Panorama de la Littérature roumaine, Paris, 1938; Gino Luppi, Storia della

Letteratura Romena, Firenze, 1955 (cf. şi studii despre Eminescu, Aleesandri, „Junimea" etc.) ca şi unele monografii; Jean Boutiere, La vie et l'oeuvre de Ion Creangă, Paris, 1930, şi cele două volume despre Eminescu: Rosa del Conte, M. Eminescu, o dell'Absolutto, Modena, 1962; Alain Guillermou, La genèse intérieure des poésies d'Eminescou, Paris, 1963.

Dintre lucrările bibliografice, cele cu un caracter general, conţin şi date literare; G. Bengesco, Bibliographic franco-roumaine depuis le commencement du XIX-eme siècle jusqu'a nos jours, Paris, 1907, ca şi A. şi G. Rally, Bibliographie franco-roumaine, 2 vol., 1930; Andrei Veress, Bibliographie roumaine-hongroise, 3 vol., Bucureşti, 1931 – 1935; Samuel Domokoş, Bibliografia maghiară a literaturii române, Bucureşti, 1966; C. Erbiceariu, Bibliografia Greacă, sau Cărţile greceşti imprimate în Principatele Române în epoca Fanarioţilor, Bucureşti, 1903; Octav Păduraru, Anglo-Roumanian and Roumanian-English Bibliography, Bucureşti, 1946; Gh. Bezviconi, Contribuţii la istoria relaţiilor româno-ruse (din cele mai vechi timpuri până la mijlocul secolului al XIX-lea), Bucureşti, 1962; Barbu Teodorescu (sub pseudonimul Filip Roman), Literatura rusă şi sovietică în limba română (1830 – 1958), Bucureşti, 1959; G. Baiculescu, Al. Duţu şi Dorothea Sasu-Ţimermann, Tehekov en Roumanie, 1960; N. Herescu, în Revista clasică, Al. Marcu, în Studii italiene ca şi Mario Ruffini, R. Ortiz, etc., au urmărit bibliografic relaţiile literare respective. De asemeni, G. Baiculescu, Al. Duţu şi Dorothea Sasu-Ţimermann, Behos iberiqiies et hispano-americains en Roumnnie, 1959; Virgil Cândea, Tagore en Roumanie, Bucureşti, 1961 (Commission Na: ionale pour L'UNESCO).

Capitolul 6

(a) p. 89 în legătură cu problemele generale ale tehnicii informaţiei, v. Aurel Avramescu şi Virgil Cândea, Introducere în documentarea ştiinţifică, Bucureşti, 1960. Pentru teoria bibliografiei, ca şi o prezentare generală a bibliografiilor existente v. Gh. Cardaş, Tratat de bibliografie, Bucureşti, 1931; N. Georgescutistu, Bibliografia literară română, Bucureşti, 1932; B. Teodorescu, Istoria bibliografiei româneşti, Bucureşti, 1945; Dan Simonescu, Metodica şi mijloacele muncii ştiinţifice, în Limbă şi literatură, vol. VI, 1962. Menţionăm totuşi principalele bibliografii pe domenii: Ion Bianu, Nerva Hodoş şi Dan Simonescu Bibliografia românească veche 1508 – 1830, 4 vol.,

Bucureşti, 1903 – 1944; Nerva Hodoş şi Al. Sădi Ionescu, Publicaţiile periodice româneşti, Bucureşti, 1913; Gh. Adamescu, Contribuţiune la bibliografia românească, 3 vol., Bucureşti, 1921 – 1928; N. Georgescutistu, Bibliografia publicaţiilor privitoare la cultura românească veche, 5 vol., Bucureşti, 1935 – 1943 (lucrare colectivă sub conducerea lui N. Georgescutistu); Bibliografia literaturii române (1948 – 1960), Bucureşti, 1965. Bibliografia analitică a periodicelor româneşti, întocmite de Ioan Lupu, Nestor Camariano şi A. Papadima, vol. I: 1790 – 1850, Bucureşti, 1966. Iată şi câteva cataloage extrem de utile: Ion Bianu, R. Caracas, Catalogul manuscriselor româneşti, 3 vol., Bucureşti, 1907 – 1931; Constantin Litzica şi Nestor Camariano, Catalogul manuscriptelor greceşti din Biblioteca Academiei R.S.R., 2 vol., Bucureşti, 1909 – 1940; N. Comşa, Manuscrisele româneşti din Biblioteca Centrală de la Blaj, 1944; P.P. Panaitescu, Manuscrise slave din Biblioteca Academiei R.S.R., Bucureşti, 1959; Mihail Guboglu, Catalogul documentelor turceşti din depozitele Arhivelor Statului şi ale Academiei R.S.R., Bucureşti, I960 – 1965, 2 vol.

Bibliografii individuale ale scriitorilor români au fost încă puţin lucrate. Iată câteva dintre acestea: Barbu Teodorescu, N. Iorga, 2 vol., Bucureşti, 1930 – 1931; Al. Bojin, Al. Vlahuţă – Studiu biobibliografic, Bucureşti, 1959; Gavril Scridon, Ioan Domsa, G, Coşbuc, Bucureşti, 1965; bibliografiile eminesciene întocmite de Jucan Grazian, publicate în Limbă şi literatură, vol. V (1961), IX (1965), X (1965).

O imensă colecţie de documente au publicat I.E. Torouţiu şi Gh. Cardaş, Studii şi documente literare, 13 vol., Bucureşti, 1931 – 1946.

Câteva cataloage de corespondenţă: Marta Anineanu, Catalogul corespondenţei lui V.A. Alecsandri, Bucureşti, 1957; Z.N. Pop, Catalogul corespondenţei lui Kogălniceanu, 1959; N. Liu, Catalogul corespondenţei lui Ion Ghica, Bucureşti, 1962;

Extrem de preţioşi sunt indicii bibliografici a unor reviste de anvergură, cu informaţiile clasate în ordinea clasificării zecimale: M. Sânzianu, Indice bibliografic al revistei „Convorbiri literare" (1867 – 1937), Bucureşti, 1937; în Dacoromania a apărut periodic „Bibliografia publicaţiilor" de Ion Breazu (1921 – 1929) şi Ion Muşlea (1930 – 1943); Indice bibliografic al revistei „Viaţa românească", 1906 – 1946, 3 vol., Iaşi, 1956 – 1958. Din 1951 a apărut Buletinul bibliografie al Camerei Cărţii, transformat din 1956 în Bibliografia R.S.R. şi Bibliografia periodicelor din R.S.R., redactate de Biblioteca Centrala de

Stat, care consemnează cărţile şi articolele curente.

Numeroase lucrări de bibliografie, creşterea colecţiilor, informare ştiinţifică au un caracter continuu şi aparţin Centrului de Documentare al Academiei R.S.R., Bibliotecii Academiei R.S.R., Institutului de Documentare Tehnică, Centrului de Documentare al Universităţii Bucureşti, Bibliotecii Centrale de Stat şi numeroaselor alte unităţi similare din ţară.

Unele lucrări cu un caracter mai special vor fi semnalate în alte note, la capitolele respective.

(b) p. 90 Editarea textelor marilor noştri scriitori clasici s-a pus, mai întâi, în legătură cu imensa operă în manuscris (alături de antume) a lui Eminescu. Ea a fost rezolvată prin monumentala ediţie a lui Perpessicius (1939) din care au apărut până acum 6 volume.

Editarea marilor clasici în serii complete, de-o înaltă ţinută ştiinţifică, de fapt adevărate „monografii" ale criticii de text, constituie o operă de perspectivă, consemnând până acum câteva realizări remarcabile: I.L. Caragiale (Al. Rosetti, Şerban Cioculescu şi Liviu Călin), Anton Pann, Grigore Alexandrescu (I. Fischer), Miron Costin (P. P. Panaitescu), Rebreanu (N. Liu), Macedonski (Tudor Vianu, Adrian Marino), Bălcescu (G. Zane), B.P. Haşdeu (Mircea Eliade), Delavrancea (Em. Mi-licescu), Odobescu (Tudor Vianu).

(s) p. 100 Controversata paternitate a Cântării României a fost abordată" recent prin mijloace statistice de către Ileana Neiescu, Aurelia Stan, Ioan I. Stan, Contribuţii statistice la studiul paternităţii „Cântării României", în Cercetări lingvistice, Cluj, 1964, nr. 2. Pentru istoricul problemei v. printre ultimii, Paul Cornea, Studii de literatură modernă, Bucureşti, 1962, pp. 269 – 290.

Capitolul 7

(a) p. 113 Tudor Vianu s-a ocupat în unele studii de această lirică a „măştilor", în Cursul de stilistică (litografiat) Bucureşti, 1912 – 1943, el delimitează „eul tipic" de „eul personal", şi, pe de altă parte, reluând unele observaţii ale lui W. Scherer, „lirica personală", exprimare pe ton de confesiune, de „lirica măştilor", în care apare un „eu" mai îndrăzneţ, mai radical în opinii, şi de „lirica rolurilor", în care poetul poate experimenta atitudini depărtate de cea obişnuită lui. Distincţiile au fost urmărite la Eminescu (Singurătate, Rugăciunea unui dac, înger fi demon exemplifică, în ordine, cele trei feluri de lirică) în articolul Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu, din volumul

Figuri şi forme literare, Bucureşti, 1946, republicat în Studii de literatură romană, Bucureşti, 1965.

Observaţia poate fi asociată şi unor remarci ale capitolului următor, în legătură cu raportul dintre scriitor şi personajele sale.

(b) p. 114 în completarea unor rezerve formulate în prefaţă, referitoare la posibilităţile criticii „biografice", aş menţiona câteva lucrări româneşti care – transformând biografia în portret, adică în configurarea unui destin uman, înţeles nu în sensul tipizant al moraliştilor clasici, ci în sensul de cristalizare a unor fapte atât de viaţă cât şi de operă într-o personalitate concretă, urmărită în istoria ei – aduc o profundă cunoaştere, dinăuntru, a scriitorului, şi implicit a operei lui, revelându-i unele semnificaţii secrete. Eugen Lovinescu este primul care utilizează notabil metoda în Critice, 10 vol., (1909 – 1923), Epiloguri literare (1919).

G. Călinescu fixează metoda aproape într-o specie aparte a criticii, mai ales prin Viaţa lui M. Eminescu (1932) şi Ion Creangă (1938) şi prin Istoria literaturii române (1941), adevărată suită de portrete. Justeţea intuiţiei, strălucirea imaginii şi pregnanţa „personajului" din paginile lui G. Călinescu au rămas neegalate.

Dintre lucrările mai noi trebuie menţionată în primul rând Viaţa lui Al. Macedonsici de Adrian Marino (Bucureşti, 1966), ca şi alte monografii, cum ar fi /. Slavici de Pompiliu Mareea (Bucureşti, 1965), sau Viaţa lui V. Alecsandri de e. C. Nicolescu (Bucureşti, 1966). Majoritatea celorlalte rămâne însă la nivelul biografiei în sens documentar: valoarea volumelor de mai sus este cu atât mai importantă, fotrucât, în literatura română, memoriile literare, de la Amintirile de la Junimea ale lui G. Panu (Bucureşti, 1908 – 1910) şi până la Prietenii mei scriitorii de Otilia Cazimir (Bucureşti, 1960), n-au devenit opere artistice propriu-zise.

Capitolul 8

(a) p. 118. O singură încercare s-a făcut în cultura română, de explicare psihanalitică a unui scriitor: Dr. C. Vlad, M. Eminescu din punct de vedere psihanalitic, Bucureşti, 1932. Eminescu este considerat un schizoid tipic, biografia (este utilizată mai ales lucrarea lui G. Călinescu) ca şi opera, oferind „simptome evidente" de narcisisim, grandomanie, inadaptare, bizarerie, sciziune a eului etc. Sunt analizate şi unele texte poetice, cum ar fi Luceafărul, în comparaţie cu basmul cules de Kunisch, interpretându-se personajele

ca tot atâtea proiecţii sexuale. Dificultăţile iubirii între erou (Luceafărul) şi fata de împărat sunt reduse la triada copil-mamă-tată etc. Deşi interesantă, o asemenea interpretare se aplică automat la un om generic, ignorând cu totul intenţia artistică, fapt definitoriu pentru psihicul şi conştiinţa unui poet. Chiar de-am accepta simbolica basmului, ea este virtual aceeaşi pentru mulţi oameni. De ce totuşi numai Eminescu a putut scrie Luceafărul? În ciuda spectaculozităţii unor „revelaţii", psihanaliza, cel puţin la nivelul observaţiilor citate de Wellek şi Warren (ca şi multe altele, printre care analiza lui Poe de către Marie Bonaparte), la care adăugăm exemplul lui C. Vlad, se vădeşte deficitară.

(b) p. 122 Lucrarea citată se mărturiseşte, încă din preâaţă, îndreptată, împotriva acelor cercetări estetice aplicate numai la operă sau la contemplarea ei, dorind să studieze, mai ales, creatorul şi procesul creaţiei. Sunt, de aceea, analizate în mod succesiv „datele originare (primitive)", un fel de memorie ancestrală a omului, „datele inconştiente (faza preparatoare)" ale individului creator, „datele conştiente (inspiraţia, elaborarea, execuţia)" şi cele „transsubiective", dictate de apartenenţa artistului la o anumită colectivitate umană, ca şi de viziunea lui asupra lumii. În cadrul acestui ultim punct, se indică cele trei tipuri de creatori citate de Wellek şi Warren. Lucrarea lui Liviu Rusu, deşi concepe artistul ca un tip uman generic, analizând toate aspectele posibile ale procesului creaţiei, fără a indica cum pot fi detectate nuanţele particulare ale aliajului interior, diferenţiatoare pentru artiştii existenţi concret, este totuşi prima şi aproape singura încercare românească de psihologie a creaţiei. Unele aspecte au fost abordate şi de Tudor Vianu, dar într-o Estetică generală, care depăşea de fapt domeniul psihologiei. Este interesant de subliniat că activitatea ulterioară în estetică a lui Liviu Rusu a înregistrat şi alte rezultate marcante, dar în alte direcţii de cercetare (d notele de la cap. 11 (c) şi de la cap. 12 (c). Pentru lucrările de istorie literară şi circulaţie a ideilor, ea şi folcloristică ale lui Liviu Rusu, cf. notele la cap. al 10-lea şi, respectiv, cap. al 5-lea.

(c) p. 104. În legătură cu această observaţie ca şi cu altele exprimate în capitolul de faţă, v. unele lucrări ale lui Mircea Eliade. Acesta atrage deseori atenţia asupra importanţei prelucrării vechilor mituri în literatură, ca şi asupra concordanţei între „descoperirile" moderne ale lui T.S. Eliot, James Joyce ori ale suprarealiştilor, cu

privire la funcţiile conştiinţei sau ale inconştientului, şi unele „tehnici" ale gândirii arhaice şi mitice (Le Chamanisme, Paris, 1951, trad. germ. Zürich, 1957, trad. engl. New York, 1964; Le mythe de Veternel retour, Paris, 1949; Trăite de l'histoire de religions, Paris, 1953, ed. a II-a, 1959, ed. a III-a, 1964, trad. span. Madrid, 1954; Mythe rêves et mystères, Paris, 1957; Le Yoga, Paris, 1960; Aspects du mythe, Paris, 1963 şi Le sacre et le profane, Paris, 1965.

Într-un articol recent publicat în revista History of Religions Chicago, 1965, nr. 1, p. 1-17, al cărei coeditor este, M. Eliade, reia această observaţie, adăugând, programatic, necesitatea lărgirii conştiinţei europene, prin asimilarea înţelepciunii şi artei popoarelor Asiei şi Africii. Este interesant de remarcat că această „dezeuropenizare" a culturii, în care un rol important, de „mediator" cultural l-ar putea juca istoria religiilor, este perfect sincronică (v. supra, cap. al V-lea) cu evoluţia şi cerinţele istorice ale literaturii comparate moderne.

(d) p. 130. Un caz" oarecum diferit îl prezintă în literatura română Camil Petrescu. În eseurile sale (mai ales „Noua structură" şi opera lui Marcel Proust din volumul Teze şi antiteze, Bucureşti, 1936, pp. 21 – 64) el pledează pentru o consonanţă între descoperirile psihologiei moderne, datorate lui William James, Bergson, Freud etc., şi tehnica analizei psihologice în roman, în acelaşi timp, propriile lui romane (mai ales Patul lui Procust, 1933) utilizează noua concepţie asupra personajului şi tehnicii naraţiunii. Observaţia se poate extinde, relativ, asupra altor romancieri români din perioada interbelică, influenţaţi de Proust şi de romanul de analiză european, ca Hortensia Papadat-Bengescu, Mihail Sebastian, Anton Holban şi alţii.

Capitolul 10

(a) p. 154. Problema a fost dezbătută de Tudor Vianu în volumul Filosofie şi poezie, Oradea, 1937, care a urmărit multiplele relaţii stabilite în istoria culturii umane, între cele trei forme de cunoaştere a absolutului – religia, filosofia şi poezia – demonstrând sărăcirea lor reciprocă rezultată din concepţia unei „autonomii" stricte, dar şi confuzia datorată unor interferenţe brutale. „Forme înrudite, dar originale, ele există în permanentă simultaneitate şi, atingându-se în absolut, fără să se determine temporal, niciuna din ele nu este obligată să deplaseze şi să înlocuiască pe cealaltă" (p. 32).

(b) p. 158. În literatura română, circulaţia ideilor a fost studiată

mai ales pentru perioada „luminismului" de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui următor, prelungit până la scriitorii romantici de la mijlocul secolului al XX-lea. Pompiliu Eliade a studiat epoca din punct de vedere istoric şi politic, urmărind circulaţia ideilor în tot felul de texte, extraliterare şi literare, dar şi în acţiunile înseşi ale oamenilor politici; în plus, a avut în vedere influenţa ideologiei franceze în acest domeniu. (Volumul De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie, Paris, 1898, studiază epoca „luminismului" până la 1821; cele două volume din Histoire de l'esprit public en Roumanie en XIX ieme siècle, Paris, 1905 – 1914, se referă la anii 1821 – 1334.) Prin „spirit public", Pompiliu Eliade înţelege l'ensemble des origines et des sentiments, connus a un peuple (v. De l'influence… p. VII). Dumitru Popovici, în lucrarea devenită clasică în materie, La littérature roumaine à l'époque des lumières, Sibiu, 1945, cercetează epoca numai pe texte literare, urmărind nu numai circulaţia ideilor, ci şi procesul însuşi de formare a literaturii române. Punctul de vedere comparatist se însoţeşte deci cu perspectiva unui istoric literar de exemplară erudiţie, preocupat însă mai puţin de evaluarea estetică a operelor cercetate. Problemele acestea au format şi obiectul unor cursuri universitare, păstrate în formă litografiată: Literatura română în epoca „luminării", Cluj, 1938 – 1939 şi Literatura română modernă, vol. I, Tendinţa de integrare în ritmul culturii occidentale, Cluj, 1940. Un volum anterior, La littérature roumaine de Transylvanie en XIX ieme siècle, Bucureşti, 1938, restrânge cercetarea numai la literatura ardeleană. Cf. şi L. Blaga, Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea, Bucureşti, 1966. O serie de monografii, cum ar fi Gh. Lazăr a lui Bogdan-Duică (Bucureşti, 1924) aparţin aceluiaşi domeniu de cercetare.

Pentru epoca următoare, tot D. Popovici da câteva lucrări fundamentale printre care Sancta cetate. Între utopie şi poezie, Bucureşti, 1935, care studiază amestecul de luminism şi vizionarism romantic, colorat de socialismul utopic, de inspiraţie franceză, din epoca lui I. Heliade-Rădulescu. Alţi câţiva scriitori ai epocii din jurul revoluţiei de la 1848, C. Bolliac, de exemplu, sunt analizaţi prin prisma unor sinteze asemănătoare, în volumul Cercetări de literatură română, Sibiu, 1944.

Pentru epocile următoare, nu mai întâlnim lucrări de sinteză speciale, dar multe cercetări monografice urmăresc, firesc, circulaţia

ideilor.

Eminescu şi Schopenhauer, Bucureşti, 1966, de Liviu Rusu, este, credem, singura lucrare românească dedicată exclusiv influenţei ideilor unui filosof asupra unui scriitor român, începând cu momentul Eminescu, literatura română cunoaşte opere de valoare artistică „independentă" de ideologia momentului, în sensul că ideile filosofice, morale etc., nu mai sunt atât de evidente şi se retrag în ţesătura intimă a operei.

Ca model de cercetare a ecourilor stârnite de unele idei filosofice, în ansamblul unei literaturi, citez Influenţa lui Hegel în cultura română, Bucureşti, 1933, de Tudor Vianu.

(c) p. 168. Este exact unul dintre principiile conducătoare ale criticii lui G. Călinescu, exprimat în Principii de estetică, Bucureşti, 1939, dar mai ales în Opera lui Eminescu, 5 vol., Bucureşti, 1935 – 1936, şi Istoria literaturii române (cap. despre Goga, între multe altele, unde se analizează cu fineţe „transformarea" unor idei politice în mituri naţionale şi general umane).

Capitolul 11

(*) p. 178. Înainte de Birkhoff (1933), doi esteticieni români au publicat la Paris mai multe volume, prea puţin cunoscute chiar şi astăzi. Pius Servien-Coculescu publică, începând din 1925, următoarele volume mai importante: Essai sur les rythmes toniques au Français, Paris, 1925; Lyrisme et structures sonores. Nouvelle méthode d'analyse des rythmes, appliquee a Atala de Chateaubriand, Paris, 1930; Les rythmes comm. e introduction physique à l'esthétique (cu o prefaţă de Paul Valéry), Paris, 1930; Principes d'esthétique, Paris, 1935; La langage des sciences, Paris, 1938; Orient, suivi de Le caş Servien, par Pani Valéry, Paris, 1942; L'artiste, Paris, 1957 etc. Servien pleacă de la observaţia, foarte inovatoare pe atunci, că deosebirea de „limbaj", fundamentală, nu este între poezie şi proză, ci între limbajul liric (L) şi limbajul ştiinţific (S). L este ambiguu (plurivoc), construit pe ritmuri mai mult sau mai puţin regulate (fie poezie, fie proză), iar S este univoc şi lipsit de orice fel de ritm (fie poezie, fie proză). Din acest punct de vedere Atala este o operă de limbaj liric şi Servien descoperă o tehnică de analiză a ritmului în proză, extrem de suplă şi adecvată. (Pentru o aplicaţie recentă, cf. Mihaela Mancaş, Ritmul prozei lui D. Anghel, în Studii de poetică şi stilistică, Bucureşti, 1966.) Adevăratul obiect de studiu al esteticii este, atunci, traducerea unor propoziţii L în

propoziţii S, observaţie magistrală, oare deschide drumul tuturor cercetărilor moderne formalizante. Din moment ce admitem limbaje diferite, ou semne şi structuri diferite, transcrierea unui text liric într-o secvenţă de simboluri matematice (dacă este corectă), devine perfect justificată. Servien imaginează un elector care se exprimă în termeni L şi un observator, care se exprimă în termeni S, pe care-i confruntă în experimente, altă inovaţie în estetică. Electorul alege mai multe texte poetice pentru că „îi plac", dar nu poate explica de ce. Observatorul analizează textele şi descoperă structuri similare, oferind, deci, propoziţiile S care explică „opţiunile" L. De obicei, aceste structuri sunt de natură ritmică şi formalizarea lor matematică este posibilă. Opţiunea fiind însă esenţa creaţiei lirice (în limbaj), metoda lui Servien are meritul de a arunca balastul categoriilor esteticii normative şi de a aborda direct structura operei, ajungând la rezultate obiective şi comparabile. Cred că nu greşesc afirmând că Pius Servien este gânditorul român cel mai original în estetică, deşi aria cercetărilor lui este, relativ, mică.

Matyla Ghyka aplică unele sugestii ale lui Servien, dar într-o direcţie proprie, în câteva din volumele lui (Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts, ed. a III-a, Parts, 1927; Le nombre d'or (Precedee d'une lettre de Paul Valéry), 2 vol., Paris, 1931; Essai sur le rythme, Paris, 1938, şi altele), plecând de la sugestia lui Servien, că ritmul înseamnă „periodicitate percepută", analizează matematic proporţiile trupului uman în arta mediteraneană şi observă convergenţa lor într-un acelaşi raport numeric, numărul de aur, cunoscut de Platon, Pitagora şi iniţiaţii lumii antice, ceea ce demonstrează unitatea de cultură a zonei Mediteranei. Repetarea proporţiilor în artele spaţiale creează un ritm interior, transformând continuitatea materiei în discontinuitatea emoţiilor. Se poate vorbi atunci de ritm ca lege generală a artelor spaţiale şi temporale (muzica, poezia), la aceasta din urmă, el existând, evident, în versificaţie, iar compararea lor matematică devine posibilă. „Şi Von veut allier en une jormulc brève les trots elements fundamentaux de Vesthétique mathématique, on pent dire que le rythme naât de l'action de la proportion sur la cadence" (Essai sur le rythme, p. 178). Într-adevăr, admiraţia şi preţuirea lui Valéry pentru cei doi esteticieni de origine română este pe deplin justificată.

(b) p. ÎŞI. Pornind de la studiile de morfologie a culturii, de la

lucrările lui WBlffin, Spengler, Worringer sau Frobenius, Lucian Blaga a dezvoltat o estetică proprie, sinteză de teorie a cunoaşterii şi înaltă poezie lirică. Pentru ceea ce ne interesează aici reţinem Filosofia stilului (Bucureşti, 1924) şi Trilogia culturii (Bucureşti, 1944) alcătuită din volumele Orizont şi stil (1936), Spaţiul mioritic (1936) şi Geneza metaforei şi sensul culturii (1937). „Stilul e tocmai ceea ce arta unei epoci are comun cu celelalte ramuri ale culturii. Iată pentru ce stilul nu e o emanaţie sau o formă a esteticului în sine, ci o invazie dinafară în estetic, o invazie culturală" (Filosofia stilului, p. 69). Arta are două tendinţe, crearea valorilor estetice propriu-zise şi a celor stilistice, separate. Stilul ar fi, în acest caz, „ambianţa" unei culturi, factorul ei dominant, produs al unei naţiuni în ceea ce are ea mai esenţial, existent în adâncimile subconştientului oricărui individ şi creator. Această matrice stilistică acţionează obligatoriu asupra unui creator prin 5 factori: orizontul spaţial (în cazul românilor, celebrul „spaţiu mioritic", analizat într-un volum separat), orizontul temporal, accentul axiologic (solidaritate sau nonsolidaritate cu cele două orizonturi), sensul mişcării înăuntrul lor (anabazie sau catabazic – înaintare sau retragere) şi năzuinţa formativă (individual, tipizant, stihial). Viziunea lui Blaga, rod al meditaţiei lirice, dar şi emanaţie folclorică, este seducătoare şi până la un punct convingătoare, mai ales pentru spaţiul cultural românesc, dar destul de arbitrară, pentru spaţiile mai îndepărtate. Ea are, însă, aceeaşi doză de arbitrar şi grandios ca şi clasificările esteticienilor germani discutaţi de Wellek şi Warren, fiindu-le un demn egal.

(c) p. 183. Greu de clasificat printre teoriile discutate în acest capitol (de aceea o semnalez abia alei), este, prin vastitatea dar şi echilibrul ei" armonios, Estetica (2 vol., Bucureşti, 1934 – 1936) lui Tudor Vianu, cea mai cuprinzătoare încercare românească în acest domeniu. T. Vianu pleacă de la o diferenţiere strictă a autorului (procesul de creaţie), a operei şi a contemplaţiei, pentru a le analiza succesiv, unind în permanenţă perspectiva tipologică şi cea istorică. Opera este văzută ca o realitate istorică dar şi estetică stricto senso, sinteză de valori raţionale şi iraţionale, de elemente intrinseci şi eterogene. Din acest ultim punct de vedere, poziţiile lui Vianu şi cele ale lui Wellek şi Warren sunt foarte apropiate. De fapt şi atitudinea lor generală este aceeaşi, de analiză globală, întrunind toate modalităţile de abordare posibilă şi armonioasă, cumpănită şi imparţială. În Logica

frumosului (Cluj, 1946) Liviu Rusu afirmă existenţa obiectivă a frumosului, dialectica şi unitatea lui internă, sinteză unică între obiectiv şi subiectiv, raţiune şi sentiment etc.

Al. Dima în Gândirea românească în estetică, Sibiu, 1943, şi mai ales Domeniul esteticii, Bucureşti, 1947, prezintă probleme estetice din sfera naturii, civilizaţiei şi a artei, valorile şi categoriile estetice (tragicul, sublimul etc.), precum şi unele probleme ale creaţiei, contemplării şi structurii operei. O altă lucrare, de valoare ceva mai redusă, este Viaţa estetică, 2 vol., Cluj, 1937, a lui Radu Paul.

Capitolul 12

(a) p. 203. În lingvistica modernă, nu este. vorba numai de „reformulare" a unor probleme mai vechi, ci de modificarea perspectivei şi abordării. Teoria limbii a primit prin lucrarea lui Hielmslev (Preliminarii la e teorie a limbii, Copenhaga, 1943, trad. engl. 1957, trad. rom., Bucureşti, 1967 (lito)) o formulare riguroasă, aplicabilă oricărei limbi în parte, ideea saussureană (singura citată de Wellek şi Warren) a sistemului putând fi mai exact urmărită în diferitele ei tipuri de relaţii. Şcoala americană (Bloomfield, E. Sapir) a studiat comportamentul verbal, dar, după război, teoria informaţiei, cibernetica, semiotica (plecând de la lucrările lui Norbert Wiener, George Miller etc.) au revoluţionat studiul lingvistic. În ultima vreme, tocmai compartimentele considerate „imobile" de Wellek şi Warren au fost dinamizate prin lucrările lui Noam Chomsky, de „gramatică transformaţională", cu aplicaţie, mai ales în sintaxă, ale lui F. Katz şi Postai, sau ale lui Greimas, în semantică, după cum în fonologie, studiul statistic, analiza trăsăturilor distinctive şi a distribuţiei fonemelor, din lucrările lui Roman Jakobson, Zellig Harris, Martinet, G. Herdan etc., au devenit generale, extinzându-se, în forme apropiate, şi în cercetarea vocabularului (O bună Introducere în lingvistica matematică, semnează S. Marcus, S. Staţi şi Edmond Nicolau, Bucureşti, 1966. Dintre lucrările străine, aş cita Bertil Malmberg, Les nouvelles tendances de la lingvistique, Paris, 1966. Toate aceste înnoiri, puţin cunoscute de Wellek, Warren au influenţat evident şi studiile de poetică).

(b) p. 206. Wellek şi Warren prefigurează aici ideea „modelului", frecventă în studiile lingvistice şi matematice recente, dar aplicabilă şi în poetică. În acest ultim caz, putem, într-adevăr, considera analiza fonologică un „model" al celei literare, în sensul utilizării aceloraşi

principii logice metodologice, dar nu în sensul reducerii analizei operei literare, la cercetarea… fonemelor constitutive.

(c) p. 209. Dintre lucrările româneşti de teorie literară, două se apropie, relativ şi în moduri diferite, de concepţia operei ca structură. Liviu Rusu, prin Estetica poeziei lirice, Cluj, 1937, ed. a II-a, Bucureşti, 1944, marchează unul dintre primele ecouri europene la lucrările lui Oskar Walzel, 1923 (mai ales) şi Roman Ingarden, 1931. L. Rusu consideră necesară analiza „constituţiei intrinseci" a operei, nu filiaţiile ei „exterioare" şi o studiază, atunci, în ordinea „straturilor" preconizate de Walzel (ritmul şi metrul, imaginea, tectonica unui poem). Tehnicitatea analizei este relativă, se caută mereu stările sufleteşti sugerate de diverse procedee şi chiar acestea sunt destul de sumare; tectonica ar consta din „lungimea versurilor, distanţarea, repetiţia, solidaritatea lor şi gruparea în strofe" (p. 205)! Este totuşi prima încercare teoretică apărută în România, care să conceapă o operă ca un întreg organizat pe straturi ale expresiei.

Mihail Dragomirescu înţelege şi el opera ca un sistem de elemente, organic integrate, ignorând aproape cu totul determinarea exterioară şi istorică a operei. Condiţiile acesteia sunt cele elementare (ideea generatoare), subiective sau estetice, obiective sau plastice. Toate acestea sunt apoi divizate în nenumărate subcategorii de factori sau modalităţi de realizare concretă. Rezultatul este dogmatic şi greoi, aproape inutilizabil practic, fără a ucide arta. Principiile generale ale metodei ar putea însă fi valorificate şi astăzi, ca şi unele observaţii concrete. De exemplu, categoriile de capodoperă, operă de talent, operă de virtuozitate, ni se impun de la sine, dar manipularea lor de către Dragomirescu este preţioasă şi dogmatică. Meritul „istoric" al lucrărilor sale este de a fi insistat pe ideea de sistem al operei, pe derivarea logică, de la general la particular, a factorilor constitutivi (existentă în semantica „transformaţională") şi de a fi găsit o reţea de elemente (invariante în terminologia modernă) comparabile obiectiv. Toate aceste idei sunt acceptate azi, în altă formă concretă, şi tocmai pe baza lor am putea valorifica teoria lui Dragomirescu. Titluri: Teoria poeziei, Bucureşti, 1906, refăcută, 1927; Ştiinţa literaturii, Bucureşti, 1926, ediţie franceză refăcută la science de la littérature, Paris, 1928 – 1938, 4 voi; Ştiinţa literaturii, Bucureşti, 1926; Le sisteme philosophique de l'intégralisme, Bucureşti, 1931 etc.

Capitolul 13

(a) p. 212. Motivele sonore au fost cercetate şi în „circulaţia" lor într-un poem, observându-se că ele apar în cuvinte înrudite sau asociate semantic, ceea ce produce o remarcabilă convergenţă a efectelor. \ceasta metodă este utilă, pentru că nu cade în „simbolismul sonor" al lui Maurice Grammont, ci menţine legătura sunet/sens. (Cf. Guy Michaud, L'oeuvre et ses techniques, Paris, 1957). În afară de formaliştii ruşi, Jan Mukarovsky, membru al Cercului lingvistic de la Praga, a studiat problema în la phonologie et la poétique (Travaux au Cercle lingvistique de Praque, vol. IV, 1930), urmărind selecţia fonemelor (nu a sunetelor particulare), ceea ce le conferă altă frecvenţă decât frecvenţa lor obişnuită în limbă (idee reluată în studiile de statistică, astăzi), dispoziţia lor în scheme eufonice pe bază de contraste, nu numai de reluări (sugestii muzicale), intonaţia, ritmul etc. Paul Delbouille, Poésie et sonorite, Paris, 1961, reia unele idei ale lui Mukafovsky, insistând asupra valorilor semantice ale contrastelor fonologice.

Sextil Puşcariu a intercalat în Limba română, Bucureşti, 1940, vol. I, o convingătoare analiză a muzicalităţii poemului Rugăciune de M. Eminescu, urmărind grafic „valurile" sonore ale vocalelor accentuate, asonantele, aliteraţiile etc.

(b) p. 213. Câteva importante articole despre metrică au apărut în Style în language, New York, 1960.

(c) p. 219. În literatura română, Alecu Russo (Cântarea României) şi N. Bălcescu realizează secvenţe ritmice, ca şi mai târziu, Eminescu.

27 – c. 278

D. Anghel, Matei Caragiale, Pârvan, Sadoveanu, Ion Vinea etc. Pentru studierea ritmului frazei, cf. nota (a) la cap. 11.

(a) p. 220. Pentru versul românesc, cf. László Galdi, Esquisse d'une histoire de la versification roumaine, Budapest, 1964. Pentru perioada veche, cf. şi N.I. Apostolescu, L'ancienne versification roumaine au XVII ieme et XVIII ieme siècle, Paris, 1909. Încercările de poetică normativă ale lui Ienache Văcărescu, Timotei Cipariu şi Heliade Rădulescu, de obicei „anexe" la gramatici, par, azi, didactice şi naive. Pentru studierea ritmului, rimei, eufoniei etc. cf. mai ales Ioan Raţiu, Poetică şi legendar, Bucureşti, 1920 şi M. Dragomirescu Teoria poeziei, Bucureşti, 1927. Un studiu competent, dar mai mult teoretic, de istorie literară, ca şi de literatură română, este Vladimir Streinu, Versificaţia

modernă. Studiu istoric şi teoretic asupra versului liber, Bucureşti, 1966.

Capitolul 14

(a) p. 231. Studiile de stilistică română încep prin cele de stilistica limbii române, în genul celei practicate de Ch. Bally, Trăite de stylistique française, ediţia a III-a, Geneva, Paris, 1951 ori de Marouzeau, Precis de stylistique française, ed. a III-a, Paris, 1950, care urmăresc valorile expresive ale cuvintelor, abaterile (ecarts) de la normă. După încercările vagi, mai mult psihologice, ale lui C. Gruber (Stil şi gândire, 1888) şi P.P. Negulescu (Psihologia stilului, 1896), Petre Haneş este primul care, în Dezvoltarea limbii literare române, 1904, abordează lingvistic stilul, analizând limba principalilor scriitori de la sfârşitul secolului al XVIII-lea până în epoca marilor clasici.

În cursul său de estetică literară, din 1925 – 1926, Ibrăileanu rezervă câteva capitole stilului, tropilor şi versificaţiei, pe care le urmăreşte în poezia lui Eminescu, în analiza poemului Pe lângă plopii fără soţ şi în articolul Eminescu. Note asupra versului (cuprinse în volumul Studii literare, 1930). Adevăratul creator al disciplinei este Ovid Densuşianu, prin cursul său din 1924 – 1925 şi 1929 – 1932, Evoluţia estetică a limbii române, în care defineşte stilistica drept un studiu lingvistic cu implicaţii estetice, urmărind formele fonetice, lexicale, morfologice şi sintactice ale expresiei.

Caracostea amplifică analiza stilistică în Arta cuvântului la Eminescu, 1938, abordând prima oară materialul variantelor, introducând convergenţa observaţiilor la toate nivelurile, compararea procedeelor cu cele ale înaintaşilor, asociind analiza expresiei cu intuiţii estetice remarcabile, din păcate fără o sistematizare care să permită concluzii generale asupra scriitorului. Expresivitatea limbii române, 1942, este mult mai arbitrară însă, încercând o clasificare a cuvintelor româneşti pe tipare ritmice (cuvinte „trohaice", „dactilice" etc.) cu valori artistice „fixe", ceea ce este fals, un cuvânt având o funcţie stilistică numai în context, Iorgu Iordan în Stilistica limbii române, Bucureşti, 1944, creează un echivalent al lui Bally pentru limba noastră, urmărind, pentru prima oară sistematic, toate valenţele posibile, cu atestări la diverşi scriitori, în evoluţia lor istorică.

Studierea limbajului poetic individual se face rar înainte de război. Dragoş Protopopescu publică Stihii lui Dimitrie Cantemir, Bucureşti, 1915, iar Gr. Scorpan urmăreşte Elemente eminesciene în

poezia lui A. Vlahuţă, Iaşi, 1937. O remarcabilă cercetare concretă, tot a lui I. Iordan, este Limba lui Eminescu, în Revista Fundaţiilor nr. 5, 1940.

După război, stilistica română este dominată de activitatea lui Tudor Vianu. Cursul de stilistică, 1943, oferise principiile de bază, prin delimitarea funcţiei tranzitive de cea reflexivă, a stilului scriptic de cel „vorbit", a celui nominal de cel verbal, prin analiza „zonei" unui cuvânt, în nucleul intelectual, semnificaţiile conexe şi reprezentările afective (numite azi valori denotative şi conotative), prin cercetarea funcţiilor metaforei. Arta prozatorilor români (Bucureşti, 1941, reeditată 1967), în prefaţă, delimitează de asemenea câmpul cercetării, diferenţiind stilul individual de cel al curentelor, selectarea în cercetare a faptelor frecvente (azi, cercetate probabilistic), subliniind necesitatea evaluării faptelor observate, încadrate în serii estetice şi istorice. Până astăzi, acest volum a rămas contribuţia cea mai importantă a întregii stilistici româneşti. Meritul lui constă nu numai în validitatea observaţiilor, ci, în primul rând, în stabilirea unor serii, filiaţii artistice, exclusiv pe baza unor procedee şi atitudini stilistice comune. La metodă generală, Tudor Vianu reprezintă un moment de sinteză europeană a cercetărilor lui Leo Spitzer, Vossler, Auerbach, bazate pe intuiţia profilului artistic al unui scriitor într-un singur procedeu, cu o cercetare lingvistică mai riguroasă, la toate nivelurile verbale. Această orientare este anunţată într-un articol mai vechi din Simetria, Bucureşti, III (1940 – 1941), pp. 95 – 99, în care Tudor Vianu semnalează observaţii din poeticele antice, care premerg ideii moderne de structură, printre alţii la Oskar Walzel şi explicitate în Cercetarea Stilului (în Problemele de stil şi artă literară, Bucureşti, 1955) şi Stilistica literară şi lingvistică (în Problemele metaforei şi alte studii de stilistică, Bucureşti, 1957). Se defineşte acum stilistica drept o disciplină de intersecţie, între estetică, istoria literaturii şi lingvistică. Ca şi în cazul literaturii comparate, Vianu a ilustrat practic toate tipurile de studii ale stilisticii: de perspectivă teoretică (Din problemele limbii literare române a sec. al XIX-lea), analiză monografică (Epitetul eminescian, N. Bălcesca, artist al cuvântului, Observaţii asupra limbii şi stilului Al. Odobescu), o serie de articole de principii ca şi de stilistică comparată. Se poate spune că întreaga cercetare stilistică românească de după război, este, într-un fel sau altul, asociată lui T. Vianu.

Volume individuale au publicat: Boris Cazacu, Studii de limbă literară, Bucureşti, 1960, în care discută unele probleme teoretice, în general pe linia lui Vianu (Despre cercetarea limbii şi stilul scriitorilor, Probleme de fonetică şi studiul limbii române literare din secolul al XIX-lea), împreună cu analize pertinente ale artei lui Miron Costin, Mihail Sadoveanu şi Zaharia Stancu; Ion Coteanu, Româna literară? i problemele ei, Bucureşti, 1961; L. Galdi, Stilul poetic al lui M. Eminescu, Bucureşti, 1964, o lucrare de mare erudiţie aplicată mai ales versificaţiei, cu prea puţine generalizări estetice; G.I. Tohăneanu, Studii de stilistică eminesciană, Bucureşti, 1965, se ocupă mai ales cu poeziile de tinereţe.

Un volum colectiv de mare interes este De la Varlaam la Sadoveanu, Bucureşti, 1958, în care sunt cuprinse câteva studii fundamentale pentru stilistica română: Al. Rosetti, Limba poeziilor lui M. Eminescu; Iorgu Iordan, Limba şi stilul lui Ion Neculce, Limba „eroilor" lui I.L. Caragiale; Emil Petrovici, Limba lui D. Cantemir; Al. Niculescu, Evoluţia (razei în stilul lui B. Delavrancea.

Al. Rosetti, B. Cazacu au publicat primul volum din Istoria limbii literare române, Bucureşti, 1961, care se ocupa de dezvoltarea stilurilor până la jumătatea secolului al XIX-lea (volumele următoare sunt în pregătire).

Sub redacţia lui Tudor Vianu, au apărut trei volume de Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea, vol. I, 1956, vol. II, 1958, vol. III, 1962, cu articole despre Dinicu Golescu, Ghica, Filimon, Budai Deleanu, Delavrancea, Iancu Văcărescu, A. Pann, Odobescu, Creangă, ca şi despre stilul periodicelor, stilul administrativ, ştiinţific etc. Revista Limba română (1952) a publicat, de asemenea, numeroase articole de limbă literară.

Toate aceste studii s-ar putea încadra mai mult în „stilistica lingvistică", foarte apropiate, sau chiar confundându-se cu studiile de istoria limbii literare. Exclusiva abordare lingvistică piarde din vedere, mai ales în Contribuţii la istoria limbii române literare valoarea estetică a faptelor de expresie, oferind numai liste de cuvinte sau fapte gramaticale. Pe de altă parte, nici acestea din urmă nu sunt privite întotdeauna în convergenţa lor într-un profil stilistic al scriitorului, rezumându-se la serii paralele de observaţii lexicale, morfologice etc., tot atâtea abateri de la norma istorică, uşor de întâlnit însă la mai toţi scriitorii unei epoci. De aceea, obiecţiile lui Wellek şi Warren, la

studiile englezeşti, pot fi extinse şi la acestea, în limitele similarităţii de metodă. Materialul lingvistic este însă aproape exhaustiv analizat, oferind o bază solidă oricăror cercetări literare sau estetice.

De aceea, adevărata continuare a stilisticii lui Vianu mi se pare a consta nu în studiile de limbă literară, ci în cele de poetică structurală (v. infra).

(b) p. 232. Cf. Tatiana Slama-Cazacu, Limbaj şi context, Bucureşti, 1959, v. şi trad. f r., Paris, 1961.

(c) p. 233. Cf. Dicţionarul limbii lui M. Eminescu, lucrat de un colectiv de cercetători, sub conducerea lui Tudor Vianu (sub tipar).

(„d) p. 233. Lazăr Şăineanu a scris mai multe lucrări de lingvistică: Dicţionarul universal al limbii române, 1896, cu numeroase reeditări; Influenţa orientală asupra limbii şi culturii române, 2 vol., Bucureşti, 1900, vastă cercetare filologică şi etnografică; Le langage parisien en XIX ieme siècle, Paris, 1920; Problèmes littéraires du XVI ieme siècle, Paris, 1927 (un capitol despre Rabelais); Les sources indigenes de l'ei ymologie jrancaise, 3 vol. Paris, 1925 – 1930; L'influence et la reputation de Rabelais, Paris, 1930. Volumele citate de Wellek şi Warren continuă deci o preocupare mai veche, chiar despre Rabelais, la cercetătorul român.

În afară de Şăineanu, puţini români au studiat stilistic scriitori aparţinând altor literaturi, de aceea, stilistica comparată este încă la început în ţara noastră. Tudor Vianu a scris Arta lui Rabelais şi Arta lui Hugo (în: Studii de literatură universală şi comparată), Despre construcţia Annei Karenina de Tolstoi în Probleme de stil şi artă literară, 1955, şi Tudor Arghezi, poet al omului, Bucureşti, 1964, în care poetul român este asimilat unei serii de". cosmogonii" poetice, printre altele, şi pe criterii de procedee stilistice (v. şi opiniile lui René Étiemble, op. cit., despre necesitatea stilisticii comparate).

(e) p. 236. În fonologie ca şi în studierea vocabularului criteriul recurenţei a devenit dominant, în ultima vreme, prin contribuţia statisticii. Câteva scrieri teoretice: Pierre Guiraud, Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry, Paris, 1953; Bibliographic critique de la statistique lingvistique, Utrecht, 1954 (utilă, dar uşor depăşită de cercetarea ulterioară); Les caracteres statistiques des vocabulaires, Paris, 1954; Problèmes et méthodes de la statistique lingvistique, Paris, 1960; G. Herdan, The Advanced Theory oi Language as Choice and Chance, Berlin, Heidelberg, New York, 1966 etc.

O prezentare generală a frecvenţei cuvintelor în limba română, se află în Alphonse Juilland, P.M.H. Edwards şi Ileana Juilland, Frequency Dictionary of Rumanian Words, London, the Hagne, Paris, 1965.

În comparaţie cu aceste tabele se poate estima rangul unui cuvânt din opera unui scriitor. Cuvintele-temă (cf. Guiraud), cele mai frecvente, numesc „obsesiile" scriitorului, în jurul lor pot fi configurate câmpurile semantice, ansambluri de termeni înrudiţi ca înţeles, fie în mod obiectiv, fie prin asocieri metaforice. În felul acesta lexicul unui scriitor se poate structura mult mai fin decât prin simpla analiză istorică, oferită de cercetările de limbă literară. Cf. Sanda Golopenţia-Eretescu, Reliefarea motivului în poezia lui G. Bacovia, Radu Niculescu, Constante în structura cântecului epico-liric din Transilvania, Crişana şi Maramureş. „Cântecul lui Vălean", în Studii de poetică şi stilistică, Bucureşti, 1966. Metoda are însă defectul de a înregistra numai denotaţiile cuvintelor nu şi conotaţiile (sensurile contextuale), ceea ce poate duce la rezultate eronate, fără anumite „corecţii" (v. Sanda Golopenţia-Eretescu, op. cit.). Acest motiv îndreptăţeşte critica lui Tudor Vianu, recenzie la Guiraud – Problèmes et méthodes... în Limba română, 1959, nr. 3, p. 24 – 26 (cf. şi rezervele lui Wellek, Warren).

(f) p. 238. Teoria abaterilor este utilizată de Chomsky şi alţii pentru a caracteriza în general limbajul poetic ca un limbaj deviant.

(g) p. 243. Este poate locul de a vorbi aici despre unele încercări româneşti de „stilistică sistematică", termen nu prea clar întrebuinţat de Wellek şi Warren, prin faptul că studiile citate nu se deosebesc esenţial – de cele precedente, dar prin care putem înţelege studiile de poetică structurală (cu titlu de exemplu, două cercetări recente de poetică „transformaţională": Samuel Levin, Lingvistic Structures în Poetry, Haga, 1964; Richard Ohman, Generativa Grammars and the Concept of Literary Style, în Word, nr. 3, 1964, pp. 423 – 139).

Cercetările româneşti au început în 19 b4, din iniţiativa lui Al. Rosetti, Tudor Vianu şi Mihai Pop, când a fost înfiinţat Cercul de poetică al Academiei R.S.R., prin participarea benevolă a unor tineri cercetători de la Centrul de fonetică, de la Institutul de folclor al Academiei şi de la Universitatea Bucureşti. În şedinţe aproximativ lunare, s-au ţinut comunicări, urmate de discuţii, realizându-se în bună măsură nu numai un contact mai strâns între lingvişti, critici literari,

folclorişti şi matematicieni (mai ales Solomon Marcus), ci şi o metodologie de lucru comună, bazată pe cercetările lui R. Jakobson, V. Propp, Lévi-Strauss, Chomsky, Greimas, Barthes şi, în mare măsură, pe principiile lui Wellek şi Warren înşişi. S-a format treptat, sub îndrumarea celor cu o mai veche experienţă, un grup de tineri cercetători, ca Mihai Nasta, Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu, Toma Pavel, Sanda Golopenţia-Eretescu, Liliana Ionescu, Monica Rahmil-Brătulescu şi alţii, care contribuie cu articole interesante la revista Cahiers de lignistique theorique et appliquee, Bucureşti, vol. I, 1962, vol. II, 1965, vol. III, 1966, sub conducerea lui Al Rosetti şi Gr. Moisil, la alte publicaţii literare şi lingvistice, ca şi la constituirea volumului Studii de poetică? i stilistică, Bucureşti, 1966, şi la pregătirea volumului al II-lea. Au fost abordate probleme de semantică, versificaţie, analiză de text etc. Destinate, din păcate, încă unei audienţe specializate, aceste preocupări ar putea constitui începutul unei critici structurale, ca în numeroase alte culturi europene, exemplificate în volumul de faţă.

Capitolul 15

(a) p. 319. În legătură cu metafora şi simbolul, semnalăm câteva puncte de vedere româneşti interesante: Lucian Blaga, în Geneza metaforei, distinge metaforele plasticizante de cele revelatorii, specifice existenţei omului în orizontul misterului. Prin această funcţie, metafora devine gestul metafizic, definitoriu, al omului în univers. Tudor Vianu, în Problemele metaforei, abordează problema din mai multe unghiuri, dezbătând originile, funcţiile (filosofică, psihologică şi estetică) şi categoriile formale ale metaforei (metonimie, sinecdocă, metaforă simbolică etc.). Într-o comunicare ţinută la Varşovia (Quelques observations sur la metaphore poétique, în Poetics, Poetyka, Varşovia, 1961, publicat şi în limba română în Iaşul literar, 1961, nr. 10, pp. 56 – 60), Tudor Vianu demonstra caracterul profund, difuz, mobil şi nelimitat al oricărei metafore. Un alt studiu, complementar acestuia, Simbolul artistic, a apărut în volumul Postume, Bucureşti, 1966 şi cuprinde o analiză detailată a categoriilor şi funcţiilor simbolului. O analiză semantică, funcţională a simbolului încearcă Sorin Alexandrescu în Simbol şi simbolizare. Observaţii asupra unor procedee poetice argheziene în Studii de poetică şi stilistică, Bucureşti, 1966.

Capitolul 18

(a) p. 332. La confluenţa influenţelor lui Taine şi a pozitivismului din critica occidentală, a marxismului şi a unor direcţii ideologice ruseşti, poate fi situată critica sociologică a lui C. Dobrogeanu-Gherea îşi mişcarea de la revista Contemporanul (1881 – 1891). (În legătură cu aceste probleme vezi C. Dobrogeanu-Gherea, Studii critice, 5 vol., 1890 – 1927, ca şi studiile Contemporanul şi vremea lui, Bucureşti, 1959, de Savin Bratu şi Zoe Dumitrescu-Busulenga, şi Curentul literar de la „Contemporanul", Bucureşti, 1967, de G.C. Nicolescu.) Important este faptul că, în literatura română, preocuparea de studiu sociologic în critică a rămas permanentă, Gherea fiind continuat de G. Ibrăileanu (Spiritul critic în cultura românească, Iaşi, 1909; Note şi impresii, Iaşi, 1920; Studii literare, Bucureşti, 1930 etc., studiul Creaţie şi analiză a apărut şi în trad. italiană la Genova, 1947), interesat de marxism într-o primă fază (Al. Dima, Concepţia despre artă şi literatură a lui G. Ibrăileanu, Bucureşti, 1955, Al. Piru, G. Ibrăileanu, Bucureşti, 1967), dar şi de eseurile lui M. Ralea (Scrieri din trecut. În literatură, Bucureşti, 1963) şi, în general, de direcţia critică a Vieţii româneşti. Faţă de această orientare se va delimita cea „estetică", bazată pe postulatul autonomiei esteticului, de etic, etnic, sau politic, începând cu Titu Maiorescu (Critice, Iaşi, 1874; ediţie amplificată, 3 vol., Bucureşti, 1892 – 1893; Bucureşti, 1966) şi continuând ou Eugen Lovinescu, (Istoria literaturii române contemporane, 6 vol., 1926 – 1929, Istoria civilizaţiei române moderne, 3 vol., 1924 – 1925), cu G. Călinescu şi cu o strălucită pleiadă de critici care s-au afirmat în deceniul al patrulea, Pompiliu Constantinescu (v. ed. recentă Scrieri critice, vol. I-II, Bucureşti, 1967), Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Perpessicius şi alţii.

Existenţa unei a treia direcţii critice, „tradiţionaliste", este reprezentată de mişcarea de la Semănătorul (1901 – 1910), Viaţa românească (1906), ca şi de la Gândirea (1921 – 1944) – reviste conduse de N. Iorga, C. Stere, Nichifor Crainic şi alţii. Tot de factură „sociologică" această direcţie critică asociază opera literară nu f enomenuhii social-politic propriu-zis şi structurii economice, precum face prima direcţie critica menţionată, ci fenomenului etnic. Atât în veacul trecut cât şi în veacul nostru este caracteristică deci pentru cultura română această continuitate, în forme istorice şi literare diferite, a opoziţiei dintre critica „sociologică" şi cea „estetică". În forme diferite, dihotomia persistă în critica actuală, când, depăşindu-se

erorile unui „sociologism vulgar", manifestare extremă şi simplificatoare a unui interes sociologic mai vechi, se caută, mai ales de către unii critici din generaţia tânără (N. Manolescu, E. Simion, Matei Călinescu şi alţii), sesizarea valorilor estetice, dar şi, de către un alt grup de cercetători, reînvierea unei sociologii ştiinţifice, cu eventuale repercusiuni şi în cercetarea literară. Am insistat asupra acestor aspecte, deoarece mi se par definitorii pentru evoluţia criticii literare româneşti, un asemenea „ritm alternativ" existând mai puţin, în orice caz mai puţin net formulat, în alte culturi europene.

Capitolul 19

(a) p. 353. Aproape în aceleaşi cuvinte se exprimă G. Călinescu, Principii de estetică, Bucureşti, 1939, cap. Tehnica criticii şi istoriei literare, p. 1J8, disociind istoria literară „de valori" de istoria documentelor literare (cf. Wellek, Warren, Teoria literaturii, cap. VI) şi subliniind vocaţia necesară critică şi estetică a unui istoric literar.

Strălucirea cu care Gh. Călinescu şi-a demonstrat în practică principiile nu trebuie să pună în umbră activitatea altor critici care, aproape întotdeauna, în cultura română, au fost şi istorici literari competent-Eugen Lovinescu, Garabet Ibrăileanu, Vladimir Streinu, Şerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Al. Piru, Adrian Marino etc.

După cercetările lui Aron Densuşianu, destul de modeste, prima lucrare de istoriografie literară, care uneşte erudiţia documentară cu o interpretare estetică, este, de fapt, Literatura română modernă, Bucureşti, 2 vol., 1921, a lui Ovid Densuşianu. (Utilă, prin caracterul estetic mult mai pronunţat, este, pentru aceeaşi perioadă, Literatura română premodernă de Al. Piru, Bucureşti, 1964). Tot aici ar trebui menţionate lucrările lui D. Popovici (v. supra, nota (b) la cap. 10). Pentru literatura veche, cele mai importante cercetări sunt Sextil Puşcariu, Istoria literaturii române, epoca veche, Sibiu, 1936, N. Cartojan, Istoria literaturii române vechi, 3 vol., Bucureşti, 1940 – 1945, Al. Piru, Literatura română veche, Bucureşti, 1962 şi, primul volum din Istoria literaturii remâne al Academiei R.S.R., Bucureşti, 1964. De-o extraordinară informaţie istorică şi documentară, dar neglijând analiza estetică, mai ales pentru literatura mai nouă, sunt lucrările lui N. Iorga: Istoria literaturii româneşti ed. a II-a, 3 vol., Bucureşti, 1925 – 1933 (prima ediţie, începând cu literatura evului mediu, apăruse în 1904). Istoria literaturii romaneşti în sec. al XIX-lea

(1821 – 1866), 3 vol., Bucureşti, 1907 – 1909, Istoria literaturii româneşti contemporane, vol. I-II, Bucureşti, 1934, Istoria literaturii româneşti, Introducere sintetică, Bucureşti, 1929. Dedicată secolului al XIX-lea în întregime, Istoria literaturii române moderne, vol. I, Bucureşti, 1944 (alte volume n-au mai apărut) de Tudor Vianu, Vl. Streinu şi Şerban Cioculescu, urmăreşte evoluţia estetică a literaturii. Pe aceeaşi linie apar numeroase monografii ale curentelor literare: Junimismul (Bucureşti, 1966) de Z. Ornea (cf. şi excelenta monografie Titu Maiorescu de E. Lovinescu, Bucureşti, 1943 – 1944) Simbolismul (Bucureşti, 1966) de Lidia Bote, Poporanismul şi „Viaţa Românească", Bucureşti, 1961, de Dumitru Micu, ca şi apologeticul Gândirism de C. Vrabie, Bucureşti, 1940, completează puţinele lucrări despre curentele literare. Pentru literatura de după al doilea război mondial, cf. D. Micu şi N. Manolescu Literatura română de azi, Bucureşti, 1965, Cea mai amplă sinteză istorică şi critică rămâne însă Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Bucureşti, 1941, a lui Gh. Calinescu, lucrare devenită clasică nu numai prin justeţea definirii critice a oricărui scriitor român, ci şi prin demonstraţia necesităţii abordării estetice a faptului literar, intuiţia valorii operei având prioritate faţă de cercetarea ei istorico-literară.